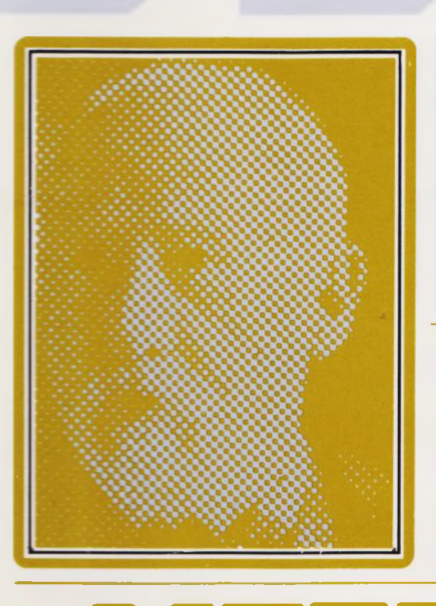


OBRAS DE
WILHELM DILTHEY IX

LITERATURA Y FANTASIA



SECCIÓN DE OBRAS DE FILOSOFÍA

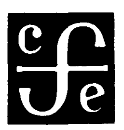
OBRAS DE DILTHEY

IX. LITERATURA Y FANTASÍA

Traducción de
EMILIO URANGA Y CARLOS GERHARD

WILHELM DILTHEY

LITERATURA Y FANTASÍA



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
MÉXICO

Primera edición en alemán, 1954
Primera edición en español, 1963
Segunda reimpresión, 1997

Título original:
Die grosse Phantasiedichtung

D. R. © 1963, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
D. R. © 1997, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
Carretera Picacho-Ajusco, 227; 14200 México, D. F.

ISBN 968-16-0037-1

Impreso en México

ADVERTENCIA DEL EDITOR

En Pentecostés de 1895 escribía Dilthey al Conde de York: "Con gusto le hubiera leído lo que por ahora escribo sobre Shakespeare. Trato de sacar el mayor provecho posible al método comparativo. También en este dominio se muestra que la condicionalidad histórica, aun de la más elevada manifestación —que hay que ver tanto en la fuerza de Shakespeare, lo que nadie antes vio, cuanto en los límites de su visión y actitud—, sólo puede ser aprehendida por la conciencia mediante el método comparativo. Qué y cómo avizora un gran poeta lo que tiene de enigmático la individuación en esta tierra, las relaciones entre las circunstancias, las relaciones humanas respecto del carácter y del destino, y cómo las expone en sus versos: esto sólo puede hacerse visible por la unión de una psicología verdadera con la historia comparada de la literatura y con el estudio comparado de las culturas. ¡Un tema inconmensurable!" Dilthey anunciaba así un libro sobre *El poeta como vidente de la humanidad,* que debería recoger los ensayos sobre Shakespeare y sus contemporáneos; Lessing; Shakespeare y Goethe; Schiller y Novalis. En septiembre anuncia: "He escrito un extenso estudio sobre Schiller destinado a los ensayos. Cada vez pasa más al primer plano en este estudio de las capas de la conciencia la peculiar situación que ocupa en ellas la actitud vidente del poeta y la historia comparada de la literatura. Abrigo la esperanza de impulsar con ello a la historia de la literatura hacia la profundidad de la conciencia humana." Y en octubre escribe una vez más: "He escrito, para redondear mis ensayos histórico-literarios en un todo, un ensayo sobre Schiller como fundador del drama histórico. En este momento me ocupo de Corneille, Racine y Molière. Como ve usted, se aproxima a un todo que ha de llevar a la historia comparada de la literatura desde la mera historia de sus asuntos hasta el punto más profundo, las actitudes de la conciencia y la forma poética que condicionan, al diálogo, etc. Una gran tarea; con la cual, dada la unidad de mis ideas sobre este asunto desde un principio, mezclo lo viejo y lo nuevo con lo que quizá podré dar al libro el peculiar atractivo de la variedad y de la abundancia. Se va usted a admirar de lo distinto que se ve todo cuando se lo lleva a las profundidades humanas del sentido de la vida, a la constitución del carácter, que a la vez son profundidades históricas. Para la Navidad lo daré a la imprenta."

En los papeles de Dilthey se encuentran dos proyectos distintos de prólogo para el libro que planeaba y que damos a continuación.

INTRODUCCIÓN

Entre la vida, el pensamiento y la obra de los grandes poetas hay una relación. Ésta se extiende desde los conceptos generales de una época, contenidos en las ciencias y en la filosofía, hasta el enlace de las escenas en un drama y la forma

de los versos. Esta relación manifiesta el ideal de vida del poeta, mediante el cual se une con la totalidad del mundo moral de su época. Tal relación se expresa de una determinada manera, hay que apresar esa peculiar trabazón de circunstancias, individuo y destino, que es la vida. Aquí desearía sacar a luz dicha relación.

Cuán extraviados están aquellos que ven en la ocupación del historiador de la literatura un trabajo cómodo, cuando apenas si hay quien pueda esperar tener la preparación suficiente para esa ocupación. Sólo a partir de una *visión* histórico-universal de la literatura puede aprehender, por un método comparativo, los límites y el carácter de cada una de las épocas poéticas. Sus conocimientos deben abarcar la cultura, las ciencias, las artes y las filosofías de la época, de cuyos poetas se ocupe. Tiene también que saber servirse del instrumento de la psicología y de la estética que le está vinculada. ¡Feliz aquel que puede satisfacer tales exigencias aunque sólo sea en parte! Así habrá pronto otros que puedan realizar mejor lo que yo sólo entreveo.

THEMA PROBANDI

Quisiera mostrar cómo la poesía tiende a ocupar un lugar cada vez más autónomo en la conciencia moderna y, dada la constitución de ésta, un lugar cada vez más importante que el que hasta aquí había tenido. La poesía épica tenía su firme trasfondo en el mito y la leyenda, a los que sólo daba una fuerza más penetrante, etc. El drama antiguo daba forma racionalmente a la religiosidad y a las figuras míticas, etc. Sólo en el Renacimiento se separó la poesía de tal trasfondo, y adquiere conciencia de su gran función por vez primera en la época de Schiller y Goethe. Quisiera mostrar que el poeta, *como vidente,* tiene algo que decir, por su fuerza autónoma, sobre la verdadera naturaleza de la vida en la Edad moderna. El poeta de la Antigüedad, como *vates,* vidente, revelaba lo que su religiosidad podía aclarar, hacer sensible, ahondar. Con Eurípides, en la época de los sofistas, se rompió este vínculo, pero el poeta no encontró una respuesta autónoma, sino escepticismo, pesimismo, etc. Quisiera mostrar los medios, la manera y la forma que el poeta moderno utiliza para dar expresión a todo esto.

El problema del carácter vidente del poeta

1. La pregunta acerca de qué es la vida.

¿Qué es el hombre y qué es la vida? Esta pregunta se plantea a todos por lo menos una vez. A partir de la vida todos aspiran a ascender por encima de ella hasta la reflexión. Es más fácil habérselas con la vida cuando se puede tomar ante ella una actitud soberana.

2. El hombre moderno interroga a la religión. Impresiones de juventud. Como un nimbo dorado en nuestra juventud hay un lazo que nos vincula con el cielo. Ahora se amplía nuestro horizonte. Las religiones —el universalismo. Desde Federico II. ¿Qué es la verdad? ¿Es Cristo un profeta?, ¿Moisés?, ¿Mahoma?, Bodino, etc. Nos vemos remitidos a una profundidad que ha irrumpido en el hombre mismo.

El hombre interroga a la metafísica. Épocas de su dominio. Posición racional de la Antigüedad. Esencia divina de la Edad Media. Primado de la voluntad. El arbitrio divino. Aceptación del mundo tal cual es. Crítica de la razón que prueba a toda metafísica como apariencia trascendente.

Ahora el hombre moderno se vuelve también hacia el poeta... [ilegible] o las poesías de Schiller, etc., pero imágenes, símbolos, ninguna seriedad, el arte como juego.

Resulta pues decisivo —si las voces disonantes de las religiones aturden y extravían a los pensadores positivos, si en consecuencia desesperamos de toda respuesta— dónde queda la audaz voluntad de apropiárselas, guiada por la convención. Ésta es la complexión anímica de la mayoría de los hombres modernos.

La solución del problema del carácter vidente del poeta

Sólo la consigue quien reconoce que no hay fórmula que encierre la verdad, que todo dogma religioso y toda fórmula científica sobre el tramado del mundo no es más que un símbolo de algo que no puede agotar ningún mito, ningún dogma, ningún concepto, y que no puede expresarse tal y como es en sí. La vida es como el árbol de Igdrasil, el fresno cósmico, en cuyas últimas ramificaciones está este hombre individual —¿cómo podría abarcar con su mirada el todo? Y si todo es imagen y símbolo de algo que nunca ha sido totalmente expresado, es evidente que el artista que habla sólo en símbolos e imágenes, echa mano del lenguaje más apropiado.

La poesía obtiene un lugar completamente diferente en la medida en que tal convicción gana terreno. Shakespeare no podía todavía ser para sus contemporáneos un vidente en el sentido en que hoy lo es para nosotros. Puesto que Shakespeare no tenía ningún vínculo religioso o filosófico, fue el primer vidente o poeta en el pleno sentido moderno —*Hamlet*: comedia como espejo de la época—, pero por su época pasó bajo la máscara del comediante.

a) Lo que distingue a la poesía de la religión o de la metafísica, no es el que exprese en símbolos el sentido de la vida;

b) la forma en que lo hace es lo que la distingue.

c) Todos intentan hoy arrebatar a los poetas tal verdad y penetración vidente. ¡Cuántos la encuentran en Goethe! Strauss, etc. Pero es menester, para hacerlo a fondo, una preparación honda, etc.

Pues Shakespeare y Rousseau, Goethe y Schiller no se deleitan simplemente con las imágenes, sino que expresan por medio de ellas algo que podría llamarse comprensión del mundo, etc. Reconocer lo que tienen que decir, sean cuales fueren los medios por los que lo expresen, es de gran valor para quienes comercian íntima y frecuentemente con ellos. Los que buscan una respuesta a ello quieren apoyar así las siguientes imágenes destacadas individualmente. Al leerlas quieren aligerarlas, no pretenden más, y ello sin construcción [?] y sin medios coactivos.

Esto podría lograrse de dos maneras: volviendo a la historia universal de la poesía o a los grandes poetas tomados individualmente. La historia de la literatura —ésta sería empresa de alcances mucho más amplios. La relación que quien creó estas imágenes tenía de ellas, sólo puede constituir el trasfondo. La estética o poética es algo que por lo pronto no la utiliza como medio. Ambas se han formado en el transcurso de los últimos decenios por el trabajo conjunto de múltiples y significativas fuerzas. Pero obtendría un escaso éxito si las tomara como punto de partida. Lo único que puede decirse es la medida en que el pensar constituye el trasfondo de esas imágenes. Y ello de una manera sencilla y sin pretensiones.

No creo que la poética sea capaz de derivar la facultad humana que se manifiesta en la poesía, de su naturaleza. En el espíritu humano hay una inclinación indomable hacia hipótesis de esta clase. Por medio de ellas el espíritu aprehende

un dominio completo, se posesiona de él en un sistema de conceptos, a partir del cual esclarece ahora los fenómenos singulares y puede derivar las reglas de la crítica y la determinación conforme a valor. Pero en realidad ninguna ciencia del espíritu puede derivar a partir de principios, sólo puede descubrir, por inducciones amplias, determinadas propiedades fundamentales de los fenómenos espirituales que actúan en ellos. Tratamos de asir en la profundidad algo todavía inconmensurable para nosotros o que lo será siempre: la constitución de la vida anímica. Sus grandes rasgos, lo mismo que su estructura, nos son conocidos, puesto que la vivimos y la experimentamos. Pero un análisis más penetrante nos hace topar con, etc. Esto también en relación con la facultad del alma, etc.

La historia de la literatura pisa un terreno mucho más firme. Parece cosa sencilla preguntar al historiador de la literatura sobre lo que es poesía. En su historia manifiesta lo que es. Su historia resume dentro de sí lo que tiene que decir al hombre conforme a su fuerza vidente. Nadie puede ponerlo en duda. Pero justo aquí nos planteamos una tarea que en cierta medida creemos poder responder a satisfacción. A partir de esta conexión histórico-universal queremos interrogar a algunos poetas acerca de qué han querido decir en sus imágenes, con qué medios poéticos lo han expresado, en qué relación está lo que han dicho con el conjunto de la palabra poética misma en el mundo. Una conexión interior, difícil de apresar, es ésta por la cual todo poeta se une a esa palabra con acentos particulares a tenor del tiempo, su posición en la literatura y su propio ingenio. Con ello nos aproximamos a precisar qué clase de comprensión de la vida se encierra en general en la poesía: qué es lo que puede, pues, ofrecer a aquel que busca en ella algo más que imágenes o pasajero entretenimiento.

El libro no apareció entonces. La publicación de su *Psicología comparada como contribución al estudio de la historia, de la literatura y de las ciencias del espíritu,** vino a ocupar el primer lugar y Dilthey utilizó por lo pronto sus ideas sobre Shakespeare y Schiller en este ensayo que, bajo el título de "Contribuciones al estudio de la individualidad" apareció en las actas de la Academia de Berlín en la primavera de 1896, y cuyo capítulo IV lleva como título: "El arte como primera representación del mundo histórico-humano en su individuación". El proyecto del libro sobre poetas quedó abandonado. De él surgió, diez años más tarde, *Vida y Poesía,* que recogía los ensayos sobre Lessing, Goethe, Novalis y Hölderlin. En 1933 pudimos publicar con los escritos inéditos un libro paralelo a éste bajo el título de *Sobre la poesía y la música alemanas,* que recogía los trabajos históricos-literarios que Dilthey había escrito en relación con los *Estudios para la historia del espíritu alemán,* dentro de los cuales había colocado el de Schiller. El presente tercer volumen puede por fin recoger los ensayos sobre literatura comparada. Se trata del punto de vista que adoptó en sus años juveniles, ante todo en los ensayos que aparecieron en los *Cuadernos Mensuales* de Westermann. "Unión de una psicología verdadera con la historia comparada de la literatura y con el estudio comparado de las culturas", tal era, como él mismo afirmó, "la unidad de sus ideas desde un principio", y por ello pueden figurar aquí los ensayos de sus comienzos al lado de "fragmentos" escritos casi cincuenta años después. En el apéndice se

* Tomo VI de las *Obras de Wilhelm Dilthey,* F C E, México, 1944-45; pp. 283-352. [E.]

encontrará la indicación de las fuentes y todo lo que por otra parte conviene anotar sobre los diferentes escritos. Aquí, en la introducción, sólo hay que subrayar que en la lectura no debe olvidarse que se trata de simples esbozos o estudios que Dilthey, a excepción de dos de ellos, publicó anónimos.

HERMANN NOHL

EPÍLOGO

Esta advertencia se escribió antes de la guerra. En el bombardeo de Leipzig, el libro ya completamente impreso quedó destruido. Después de la catástrofe fue posible recomponerlo a base de un ejemplar de pruebas conservado, pero las autoridades rusas de ocupación prohibieron su impresión. Las pruebas de galera se trajeron a la Alemania occidental y por fin la editorial Vandenhoeck und Ruprecht ha decidido publicarlo. Así participó del destino terrible de estos años tremendos, aunque en principio fue el nacionalsocialismo, que despreciaba a Dilthey, el culpable del retraso de su aparición. Aparece ahora en un mundo totalmente diferente y ha de mostrar lo que aún tiene que decir. Su gran perspectiva de la comparación es en todo caso nuevamente actual, por modesto que haya sido el horizonte de conocimientos internacionales que Dilthey tenía. La tarea ha sido reconocida y hasta se han expresado ya opiniones que la formación espiritual más restringida de las generaciones que le siguieron no habrían podido comprender.

Gotinga, noviembre de 1953

HERMANN NOHL

I. LA GRAN POESÍA DE LA FANTASÍA

Así como un viajero que avanza poco a poco de las aisladas cadenas montañosas de la Europa meridional al gran macizo de los Alpes centrales, en donde yerguen sus cabezas el Monte Rosa, el Finsteraarhorn y los más altos picachos del grupo de las Berninas, y desde ahí desciende paulatinamente hasta la baja llanura del norte, así también quien sigue el desarrollo del arte y de la poesía de los pueblos europeos modernos, se encuentra en la frontera entre la evolución medieval y moderna de estas naciones con una gran elevación del arte y la poesía que todo lo domina y resume y hacia la cual levanta su asombrada mirada el hombre actual, formado en las disciplinas científicas. Esta maciza elevación de la fantasía, las artes plásticas y la poesía, se localiza entre dos épocas europeas de un carácter totalmente diferente. Detrás está ese largo desarrollo durante el cual los pueblos germánicos y latinos encadenaron su pensamiento, su imaginación y su poesía a la religiosidad católica, a las quimeras metafísicas del pensamiento escolástico y a las rígidas y duras normas de vida del estado feudal. Si la mirada se dirige más allá de esta época de la fantasía, descubre el surgimiento de una nueva edad de cuño muy distinto. Se inicia con Galileo y Kepler. Su instrumento para comprender el mundo fue el pensamiento científico, la figura geométrica, la ecuación y el experimento. Su ideal fue el dominio de la naturaleza, el desenvolvimiento autónomo y racional de la vida y una organización social basada en los principios racionales. La época europea de la fantasía que se localiza entre estas dos, se prepara en Petrarca, Boccaccio, Chaucer, Froissart, Lorenzo Ghiberti; en rápido ascenso pasa de Donatello a Mantegna y Verrocchio, y de éste a su discípulo Leonardo. Como elevadas cumbres en las artes plásticas se destacan Leonardo, Rafael, Miguel Ángel, Ticiano, Durero, Rembrandt. Junto a ellos surgen los grandes poetas, Ariosto, Camoens, Tasso, Rabelais son contemporáneos de Miguel Ángel. Cuando en el último tercio del siglo XVI declinan las artes plásticas en Italia, surgen, siguiéndose muy de cerca, Cervantes, Lope, Shakespeare. La muerte de Miguel Ángel y el nacimiento de Shakespeare no tienen ni un año de distancia. El Shakespeare niño pudo haber visto al Ticiano. La generación de estos tres grandes poetas está separada por cuatro decenios, más o menos, de la generación de Calderón, Corneille y Rembrandt; estos dos últimos nacieron en el mismo año: 1606. La agitada vida de Molière empezó un poco más tarde, pero terminó antes que la de Corneille. Los últimos representantes del señorío de la fantasía son contemporáneos de los primeros grandes representantes del pensamiento racional. Shakespeare y Galileo nacieron en 1564. Descartes, Corneille y Calderón son contemporáneos; sobre el trabajo científico de Galileo y Kepler resplandece todavía la gran fantasía artística, que sólo entonces y poco a poco fue dejando su lugar a los efectos calculados de la imaginación científica.

Dentro de estas fronteras de espacio y tiempo, el gran arte de la fantasía es un fenómeno bien determinado en cuanto a su contenido. Designamos con este nombre un gran valor poético que encarna en las creaciones de Ariosto, Cervantes, Shakespeare, Calderón y en algunos rasgos de las de Corneille. Lo que les da unidad entre sí mismos y con compañeros menores es algo vital: determinados momentos de la cultura espiritual de estos siglos obran de muy diversa manera sobre los poetas; y así como en la naturaleza misma de la poesía se albergan mil posibilidades que son actualizadas por algunos momentos de la cultura, así también aquí se ofrecen no sólo diferencias nacionales, oposiciones religiosas, sino que lo contrario a esta poesía de la fantasía adquiere validez en la misma época. Ben Jonson aparece junto a Shakespeare. En plena edad de la gran fantasía hay comedias conforme a las reglas que anuncian la poética del futuro. Pues en la naturaleza misma de esta poderosa vitalidad histórica está el manifestar sus fuerzas operantes en las formas más diversas. La poesía provenzal de la Edad Media se continúa en la lírica de Petrarca; Corneille se prosigue en Racine y Molière, aunque aquí se respira un espíritu del todo diferente. Y entre ambos extremos de la época poética que aquí abarcamos, se encuentran las realizaciones artísticas que se crearon entonces como valores imperecederos y que se agrupan conforme a ciertos rasgos peculiares, tales realizaciones no sólo son muy diversas entre sí, sino que se mezclan con intentos que pertenecen a una especie opuesta, salvo que estos intentos no lograron dar una expresión más perfecta a lo que estaba en el tiempo.

I

La línea que siguen la industria y el comercio de los siglos XIII a XVII —la economía monetaria se expande y los estados se recogen en una vigorosa conciencia de sí mismos— es idéntica a la que han seguido en su desarrollo el arte y la poesía modernos. En Italia, el emperador Federico II impone por primera vez el dominio del poder real y destruye el viejo estado servil; bajo los tiranos se construye el primer gran Estado moderno: Venecia. Poco después la monarquía española, que se había consolidado en las postrimerías del siglo XV, se adueña del mundo bajo Carlos V y Felipe II; aunque en el último tercio de ese mismo siglo topa con la resistencia de los Países Bajos e Inglaterra, a pesar de que las luchas internas absorben a este imperio bajo los Estuardos. La decisión se presenta en las luchas de la monarquía de los Habsburgo con Francia y los Países Bajos; el predominio de Francia se afirma con Richelieu, Mazarino y Luis XIV, durante el siglo XVII.

La evolución del artte y de la poesía nuevos corresponde a esta situaciión mundial. Para no hablar sino de la poesía: su primer ciclo de desarrollo se cumple en Italia. A continuación aparece la gran poesía de España y de Inglaterra y, como consecuencia del crecimiento del poder francés, su postrera floración ocurre en Francia.

A partir de las diferencias de la vida económica, social y política en los diversos estados se han producido también diferencias decisivas en lo que toca a su poesía. En *Italia,* donde no se produce la unificación política de la nación, donde no hay una capital, tampoco existe un centro dominante de la sociedad y del teatro y, en consecuencia, el drama —la más eminente de las manifestaciones del espíritu poético— no se desarrolla con buen éxito. En las libres ciudades-estados, la literatura entra en relación con la vida nacional, pero el sentido italiano de la forma alcanza por entonces la plenitud de su desarrollo en el seno de las cortes y todo lo popular que pudiera haber en la materia poética se volatiliza. Tampoco en los *Países Bajos* ha surgido una enérgica unidad nacional, una vida de gran capital y una sociedad que la representara. El drama no fue aquí tampoco expresión de una conciencia nacional. En la literatura de los Países Bajos se da la misma oposición entre las provincias del norte y las del sur con la que nos topamos en sus artes plásticas. En las provincias desgarradas por la lucha política se desarrolla un peculiar sentido de la realidad, un desenvolvimiento del realismo como es el caso en Rembrandt y en sus compañeros; así, en la poesía de un Cat, hay una abierta oposición entre una razón educada y un espíritu político libre frente al idealismo absolutista, plano y católico, en un Hooft y un Huygens. La dramática idealista de von Vondel se vuelve justamente hacia los ideales católicos, y en las provincias del sur surge la pintura histórica de Rubens con sus fuertes líneas y con el predominio de la acción sobre los caracteres. Por último, *Alemania* muestra el más extremado desmembramiento del poder político, ninguna vinculación fecunda entre la poesía popular y las formas cultas italianas y antiguas, y un largo sofocamiento de una alegre y desenfadada concepción del mundo en el arte y en la poesía como efecto del movimiento religioso y de las luchas y destrozos que provoca.

¡En qué forma tan completamente diferente se desarrolla la poesía en las grandes monarquías! Sus cortes son el centro de una sociedad que se desenvuelve en formas superiores, desarrolla y da vida a un arte elevado que la representa. Aquí había espacio para grandes individualidades que podían desarrollarse en un sentido personalísimo. En *España* la política colonial de ultramar y de conquista, y después el imperio mundial de un Carlos y de un Felipe II, procuró el ámbito de juego más libre para militares y estadistas y despertó a la vez el sentido de la aventura en todas las clases. Todas las fuerzas del espíritu español encontraron aplicación en esta vida estatal. Y una orgullosa conciencia de poder sin paralelo permeó todos los estamentos y saturó también a los poetas. El mismo sentimiento de poder político permeó en la *Inglaterra* isabelina todas las capas del Estado y de él participaron los poetas. El teatro encontró patrocinio en la corte y en la alta nobleza. La autonomía de las fuerzas políticas extendió por todas las clases una peculiaridad personal y una participación en la vida del Estado. La gran poesía *francesa* surgió por la misma época en que se encumbraba la monarquía nacional. El florecimiento de la poesía de Corneille es contemporáneo de la derrota de la Fronda y del

triunfo sobre la monarquía española. El aniquilamiento de las fuerzas independientes, la separación de la sociedad cortesana de la vida del pueblo han determinado junto con otros momentos el carácter vano de la poesía francesa.

A través de la gran poesía de las monarquías nacionales corre un rasgo dominante. Está penetrada por la conciencia de poder, empapada de respeto y veneración por la monarquía, que encarna por entonces la soberanía y la fuerza del Estado. El ideal de Shakespeare es Enrique V, que vive con la conciencia de los intereses de dominio de Inglaterra, a los cuales somete la nobleza y el clero. La tragedia española ostenta un sentimiento casi místico por el rey, una devoción en la que se mezclan elementos políticos y religioso; haga lo que haga este rey, es intangible; la justicia que él encarna es capaz de resolver, al final del drama español, cualquier conflicto. Y el ideal de Corneille es la subordinación de cualquier interés y cualquier pasión a la vida del Estado; Corneille encuentra la realización de su ideal en la vida romana; en su obra más hermosa, *Cinna,* es Augusto —el reconciliador, pleno de sabiduría política, de la aristocracia sometida.

Así, pues, los primeros poetas de estas monarquías nacionales están en relación con las cortes o procuran esa relación. Allí se encontraban los grandes nobles cuyo aplauso y patrocinio deseaban. Richelieu vivía en estrecho contacto con los poetas y trató de influir sobre sus obras. Felipe III de España era su protector. Isabel gustaba del teatro y las representaciones. En estas cortes se dio forma acabada al gusto y las costumbres que surgieron de la amalgama de las maneras caballerescas con la posición del cortesano y con los intereses espirituales de los hombres del Renacimiento. Aquí se reunió una sociedad de la más abigarrada multiplicidad. La púrpura de los cardenales se mezcla con la pompa de los grandes nobles y junto a ellos se hacen valer los grandes jueces y funcionarios, muchos de los cuales proceden de la nobleza inferior o inclusive del estamento burgués. Aquí se han desarrollado los problemas vitales, los caracteres y las costumbres que fueron el tema de los poetas.

Si destacamos el elemento decisivo veremos que todos estos poetas vivían en cabal armonía con la sociedad aristocrático-monárquica que los rodeaba. En ella encontraban sus ideales, este mundo llenaba su fantasía; querían agradar a este mundo con sus obras. Estaban dominados por sus tendencias. En la mayoría de los casos están en completo acuerdo con la forma y dirección particulares de la monarquía en la cual vivieron. Las únicas excepciones, aparentes, confirman esta regla. Los portadores de las dignidades eclesiásticas no aparecen bajo una luz favorable en las tragedias históricas de Shakespeare. Cervantes rebosa de ironía en lo que al clero toca, aunque tampoco en la vida parece haberse guardado de expresarla con suficiente cautela para no comprometer su felicidad personal. Pero aun estos poetas mantienen una actitud exterior de respeto frente a la Iglesia y los estadistas hacia los que vuelven su mirada; la juventud noble con la que se codeaban, no pensaba de otra manera. Pocos espíritus inescrupulosos, como el de Marlowe, transgreden estos límites.

De este íntimo acuerdo de los poetas con las formas de vida a que pertenecen, surge su amorosa inmersión en el mundo humano circundante, la alegre objetividad de su mirada, la armonía de su temple de ánimo. Y por ello fueron capaces de exponer creadoramente a los hombres de esta época en las formas más elevadas de la poesía, en el drama y en la novela. Lo hicieron reforzando y potenciando la dirección de estimación valorativa que despertaban en ellos las diversas formas de la existencia humana. No tenían necesidad de otros ideales sino justo de aquellos que se encontraban en el encumbramiento de lo que la realidad les ofrecía. No regresan en busca de las formas naturales de la existencia humana: no ir tras de ellas es su primer y principal afán, sino que aprehenden la estructura de los caracteres tal y como están condicionados por la articulación estamental de su sociedad. La oposición entre seres afortunados, vencedores y dominantes, que se pasean por las alturas de la humanidad y que en cierto grado están todos nimbados por la nobleza de las formas de la vida, y la masa vulgar que vive a sus pies, los aldeanos, los ambiciosos burgueses, los rudos hidalgos campesinos, los eclesiásticos y los ridículos bachilleres, los aventureros y caballeros de fortuna, tal oposición se convierte para estos poetas en el arsenal básico de su poesía. En aquellas alturas mora el heroísmo. A los reyes y a los cortesanos de tiempos legendarios se les hace también hablar en el tono de esta sociedad. Allá se encuentran como en su casa los problemas vitales que tratan las tragedias: las luchas de los estados entre sí, del poder real con los vasallos, el conflicto entre la fidelidad jurada y el honor personal, el sacrificio en aras de las ideas cristianas; aun pasiones típicamente personales tienen espacio en que explayarse, dimensiones y coloración sacados de esta región de reyes. El contraste entre esta capa social superior y las que están bajo ella constituye uno de los recursos artísticos más vigorosos y eficaces del teatro y de la novela española e inglesa. Tal contraste es afín por muchas maneras con el de lo sublime y lo cómico. Pero el modo en que los poetas de las distintas naciones lo tratan es muy diverso. En los españoles se hace valer el sentimiento íntimo de dicha y trabajo de la existencia campesina. Shakespeare muestra un rudo temple de ánimo aristocrático y los franceses sólo aceptan en la tragedia, como mensajeros del pueblo, a la estirpe de los criados y criadas, en tanto que abandonan la vida burguesa a los dominios de la comedia.

Así vivían estos poetas, en alegre afirmación del orden social en que están colocados, y de aquí brota esa fuerza que objetivan con ingenua satisfacción. Para ellos la naturaleza, como para la gran pintura del Renacimiento, es sólo un telón de fondo de animadas figuras humanas.

II

Si volvemos la mirada hacia la cultura poética de la época: ¡qué afortunados fueron también en este sentido un Shakespeare o un Cervantes! Viven en el equilibrio más hermoso entre la alegría candorosa ante la ple-

nitud de la vida y el sentido para la forma artística. Aquí reside otro momento que les ha facilitado el convertirse en figuras creadoras. Es la época de transición de los estados feudal-eclesiásticos a las grandes monarquías. El vivo juego de los poderes autónomos que ofrecían al espectador las constituciones feudal-eclesiásticas, se une con el brillo de las cortes. El papado, España, Inglaterra, Francia, luchan entre sí. En el interior de los estados, la alta nobleza y el alto clero se procuran una posición dominante sobre el pueblo, mediante su riqueza, influencia en el Estado y el poder de un nombre ilustre o de las dignidades eclesiásticas. Los descubrimientos de nuevas tierras, las colonizaciones y conquistas han abierto el camino al afán de apropiación y la ambición de todas las clases. Nuevas y peculiares posiciones se constituyen en remotas partes del globo. Es un mundo rebosante de guerras y de aventuras —el más rico en colores de todas las épocas—, preñado de la expectativa de grandes cosas por venir. Y mientras que en los amplios escenarios de la guerra y de las cortes se hacen valer todos los recursos de la astucia política, de la intriga y del arrojo, surgen como fuerzas dominantes caracteres de la más desenfadada falta de escrúpulos y del arte más refinado para tratar a los hombres.

¿Y los poetas mismos? No son ociosos espectadores de esta vida, sino que tercian en ella a menudo llevados por un destino aventurero. *Ariosto* estaba al servicio del cardenal Ippolito d'Este —aquel que, por celos, hizo arrancar los ojos a su hermano natural Giulio—, frecuentó la corte y el campamento de Julio II, y peleó, destacándose, contra los venecianos; más tarde fue administrador, al servicio del duque Alfonso de Ferrara, de una comarca adusta y terminó como director del teatro y de las festividades de Ferrara. Como aventurero de familia noble, *Camoens* padeció en Marruecos, India y en las posesiones africanas de su nación, guerra, cautiverio y naufragios. *Cervantes* al empezar a escribir, tenía ya detrás la vida más aventurera que quepa imaginar como secretario de un legado papal, como soldado en las más diversas campañas, conoció también las cadenas de la esclavitud y su actividad de escritor se vio más tarde interrumpida por negocios. Perdió un brazo, como Camoens un ojo, en las guerras. *Shakespeare* pasó por la vida con premura febril. Contrajo matrimonio a los dieciocho años y al año siguiente lleva ya la carga de una familia. A los veinte años, llegó a Londres, tratando de asegurarse la existencia. A los veintiocho alcanzó la cumbre de su fama y de su bienestar. Como comediante, autor, director de teatro, relacionado con la corte y la nobleza, tuvo constantemente ante los ojos la vida londinense, en la que se mezclan las intrigas y las fiestas de la corte, la lucha por el poder del Estado y las diferencias religiosas y morales. Su posición lo puso en contacto con los círculos más eminentes y con las existencias inciertas y problemáticas del teatro y de la literatura. Estuvo en medio de las fiestas y tragedias de la época isabelina, heroica y sangrienta.

Con tal trama tejieron los grandes poetas de aquellos días sus dramas, epopeyas y novelas. Sólo a partir de Corneille empiezan los franceses a acentuar cada vez más las relaciones cortesanas y literarias, lo que consti-

tuye un momento importante que contribuyó a que se perdiera la vieja fuerza de la poesía de la fantasía.

En la época más vigorosa de esta poesía, los poetas tenían un público abigarrado, ávido de fuertes y variadas impresiones. La poesía épica todavía se asentaba en el mundo caballeresco, los libros, en prosa, de caballerías aún cautivaban la fantasía del público de entonces, con sus héroes y aventuras del mundo medieval. Las representaciones religiosas —como realización sensible del mundo íntimo de la fe, místicamente grandioso— habían acostumbrado al público a las escenas fuertes y a grandes hombres —a un teatro en el que los personajes parecen surgir de la oscuridad, y por ello pueden después desaparecer durante años—, todo ello condicionado ya por la forma narrativa de los Evangelios.

Ante tal público y ante poetas de tal vida, se encuentran, por lo pronto, el drama y la novela para saciar el apetito por lo nuevo, lo extraordinario, lo fuerte, la emoción, el enternecimiento, la risa y la tensión. Se buscaban escenas que pudieran contentarlo. Cada una de ellas es expresión enérgica de un temple vital y encierra el poder de comunicarlo. La conexión de tales escenas, su secuencia épica o acción dramática, provocan una segunda clase de efectos artísticos: hay deleite en los contrastes y en las afinidades. Se trata de lograr los efectos más finos en una acción, que van desde la tranquilidad hasta lo tumultuoso de la pasión. Con el mismo sentido se da forma a las grandes escenas. Se experimenta el atractivo estético del cambio y de la mezcla de lo sublime, lo enternecedor y lo cómico. Se procura dar a la abigarrada abundancia de las acciones una unidad y aquí se echa mano del ejemplo de los antiguos. Las formas cortesanas se hacen vigentes. El desarrollo de la poesía romántica muestra en España, al igual que en Inglaterra, un progreso en el arte de someter a una unidad de acción múltiples y fuertes escenas. En Shakespeare se da el más bello equilibrio entre la plenitud vital y una forma rigurosamente unitaria, el tono fundamental de su drama es todavía el regocijo ante la multiplicidad de la vida, su materia es un mundo abigarrado y romántico y su órgano una fuerza imaginativa natural. A partir de Corneille, en Francia, pesa ya más la unidad, la forma, incluso la etiqueta. La gran poesía de la fantasía empieza a dejar su lugar a otras formas. Vista desde esta perspectiva, la evolución interior de esta poesía de la fantasía consiste en que el sentido de las formas, la unidad poética y la técnica dominan cada vez más la plenitud vital hasta que terminan por violentarla y sofocarla.

En *Italia,* donde perdura la tradición romana sobre el sentido del arte, se desarrollan por primera vez la aprehensión y exposición artísticas conscientes. Los maestros fueron ante todo Virgilio, la comedia romana y la tragedia de Séneca. En este último hay significativos momentos de eficacia poética que determinan a la nueva poesía. Séneca está, por lo que respecta al vigor y al arte poéticos, muy por debajo de su modelo inmediato: Eurípides; pero la voluntad romana de poder, que llega hasta la brutalidad, habla con fuerza propia en sus seres poderosos, en particular cuando trata mujeres poderosas, que en la Roma de entonces estaban a la vista de todos;

el horror que acompaña a las apariciones de los muertos, los espectros y la magia que penetran en la realidad, se hace presente con fuerza que no tiene igual en ningún griego posterior a Esquilo. Su Medea se coloca junto a la de Eurípides por su peculiar vigor y su Octavia tiene fuerza propia como drama contemporáneo en que se hace presente la situación política.

La lírica tal y como brotó, en conexión con la poesía provenzal, en Dante y Petrarca, tuvo una gran influencia sobre la nueva forma poética. Ésta surge en una conciencia que se cierne sobre el sentimiento, que articula musicalmente el curso anímico y lo resume en una contemplación sobre el sentimiento. Con ello se emparenta al gran arte lírico de los antiguos. Pero mientras que éste se articula artísticamente en una plástica, por decirlo así, de los movimientos, aquélla actúa musicalmente como repetición regular del sonido en la rima y en la fusión de las rimas. Entre palabras de diverso contenido se establece una afinidad y se procura un enlace regular que remite más allá del contenido, a una regularidad del sentimiento entonada musicalmente. Así, el soneto apresa en la simetría de sus miembros y en la antítesis de sus dos partes un temple lírico que fuerza, por la fusión de las rimas, a una unidad regular. La *canzona* da expresión musical a los derroteros extraviados y laberínticos del sentimiento, que se superan en el sentido y se pierden en él. En la *sextina* cruzan, como entre sueños, ciertas representaciones primarias en el curso de un sentimiento. En esta forma, los sonidos naturales del sentimiento son elevados a la esfera de una fantasía elegante y apartada de la vida, sólo que estas formas de la expresión genial están penetradas por sentimientos en los cuales la fantasía transporta conscientemente toda realidad hacia el amor ideal y la religiosidad. De esta nueva lírica parte un efecto inconmensurable hacia la forma de toda clase de poesía, pero en general hacia la legalidad interior de esa forma.

El mismo sentido artístico da origen, en Italia, a la nueva prosa narrativa. El dominio de la conciencia artística se manifiesta en el periodo que abarca los miembros en una estructura, en el ritmo y en la melodía del lenguaje, con lo cual se equipara a la exposición en verso. Aquí actúa el mismo carácter de la legalidad formal que se hace vigente en la nueva pintura italiana: ordenación rítmica de las figuras necesarias en un amplio espacio, relaciones ideales entre ellas por semejanza y contraste, una economía que consigue mucho con poco, una necesidad y regularidad que expresa la totalidad en tipos, tales son los caracteres con que se expresa pictóricamente la comprensión del arte de Leonardo, Rafael, Miguel Ángel. El sentido que aquí se ha desarrollado, el de una forma conforme a leyes y el efecto plástico que de aquí surge penetra ahora también en la poesía.

Bajo tales influencias se forma la nueva poesía narrativa en Italia. Ranke mostró una vez cómo la poesía medieval, que expone el ciclo de leyendas de Carlomagno y sus paladines, se transforma en el Renacimiento y adquiere con Ariosto su expresión más elevada. Las estancias de Ariosto fragmentan el acaecer épico en momentos intuitivos aislados, cada uno de

los cuales se expande en tranquila complacencia. Por lo regular, los cantos están separados unos de otros por reflexiones introductorias y, por ello, adquieren autonomía; la trabazón entera de la obra es, por decirlo así, plástica. Infinitos matices de la guerra y del amor dan expresión a un tema fundamental en variaciones siempre nuevas: el derecho del fuerte, el encanto y la astucia de las mujeres, lo incalculable y loco de sus decisiones amorosas. Los personajes aparecen y desaparecen según lo exija la composición: Ariosto deja caer los hilos de la acción para recogerlos de nuevo en otro lugar cualquiera. Cuadros coloreados y brillantes realzan efectos plásticos. Domina la libre forma artística a lo Ticiano.

Pero por muchas circunstancias que actuaron conjuntamente, no llegó a lograrse una verdadera fusión de esta forma artística con las fuerzas naturales de la vida nacional italiana. Un país dividido, repartido entre el dominio papal, las ciudades libres y las cortes de los tiranos, sólo gozó de unidad espiritual gracias a la cultura del Renacimiento. Esta cultura se localiza en las capas superiores de las cortes, en los eclesiásticos y letrados, por encima del pueblo y completamente apartada de sus necesidades. La literatura se escribía mitad en latín y mitad en lengua nacional. Lo que Lorenzo el Magnífico, las epopeyas caballerescas o las comedias incluían de popular, era muy pronto acomodado a la perspectiva del talante irónico y de buen tono de esa capa social superior.

Así, sólo en *España, Inglaterra* y *Francia* surgieron las obras que aunaban un gran sentido artístico con la fuerza popular de los estados nacionales unificados. Sin embargo, el arte de la fantasía en su sentido más eminente sólo es propio del espíritu inglés y del español. La grandeza histórica que se basaba en el poderío nacional de los esforzados estados de esta época, el empuje con que sus héroes parecen hollar el suelo de esta tierra, la magnanimidad de su actitud vital y la pompa de la muerte, la magnificencia superabundante de la palabra, tales son las cualidades que los españoles e ingleses comparten con el teatro de Corneille. Pero les es propia una serie de caracteres que muy bien podrían llamarse románticos y que son los que redondean el sentido de esta gran poesía de la fantasía. El primero de estos caracteres reside en la unión de esta nueva forma artística con las fuerzas naturales de la vida nacional, con un teatro popular que era lo suficientemente irregular como para mostrar la plena riqueza de la vida; y por último, la voluntad de dar expresión a esta plenitud infinita de la vida circundante, a la mezcla de fuerza y arte, de lo cómico, lo conmovedor y lo sublime, de fuerzas sensibles casi brutales con formas cortesanas, de un recio sentido del más acá con una nostalgia infinita de transfiguración de la vida en la belleza y en el amor. Por ello, esta poesía romántica tuvo que rechazar la unidad de tiempo y espacio, pues estaba fascinada por la multiplicidad de las cosas, y se vio obligada a mezclar lo cómico y lo trágico tal y como lo hace la vida misma. Y se permitió disolver en un temple lírico las acciones y el diálogo.

Este nuevo arte de la fantasía encontró su expresión más elevada en el drama. A partir del siglo XVI, el drama se había convertido en el órgano

de la imaginación poética que buscaba expresar las fuerzas de la nueva sociedad. A tenor de una relación histórica general, el arte épico se divide en prosa y en verso. Su origen en la época moderna ha sido en todas partes el mismo, a saber, las representaciones religiosas en las fiestas eclesiásticas. Se desprendió de la Iglesia, de la liturgia, de la lengua latina; se representa ahora en los atrios de las iglesias, en las plazas de los mercados o en las calles; los laicos participan en las representaciones; paulatinamente desaparecen las trabas éticas de la acción y sus puntos culminantes, lírico-musicales; empezó el predominio de la lengua popular: así surgió la nueva forma dramática que mantenía separados los momentos de mayor efecto por grandes lapsos y seguía el hilo de una acción unitaria por encima de los cambiantes lugares. Realismo, alternancia de lo cómico y lo trágico, acción paralela, de todo se echa mano y todo se convierte en otros tantos momentos de este nuevo teatro. Con ello se encuentra la forma fundamental del teatro nuevo, más aún, de la poesía nueva en general. Y sin embargo sólo en España e Inglaterra se desarrolló hasta convertirse en el órgano de representación de todo el mundo social, en el libre despliegue de la imaginación. Aunque esto sólo haya podido realizarse gracias a la trasmisión de formas lingüísticas antiguas e italianas.

La fusión de la nueva cultura italiana con elementos existentes se llevó a cabo en España durante el reinado de Carlos V y en los primeros años del de Felipe II. Las epopeyas, las novelas de caballería y las representaciones religiosas del siglo XV y de principios del XVI, respiran todavía el espíritu medieval. La monarquía mundial de Carlos V unificó a Italia con España; por entonces Luis Vives hizo circular en España las ideas científicas del Renacimiento. Su corte contaba con la orquesta más perfecta de la época. Los pintores venecianos, en especial el Ticiano, disfrutaron de su gracia. El caballero se transformó en cortesano. Y así como en Italia la nueva forma artística de la lírica preludia la transformación del juego poético, así también su traslado a España caracteriza el inicio de la nueva poesía española. Pero como la nueva monarquía se mantenía en estrecho contacto con el pueblo por intermedio de los grandes nobles, los funcionarios burgueses y el clero, esta influencia del Renacimiento se enfrenta a elementos populares. La pintura realista y burlona de la vida popular campea tanto en las novelas picarescas, la primera de las cuales apareció en el reindo de Carlos V, cuanto en el nuevo teatro mundano de Lope de Rueda, que por la misma época deambula con sus cómicos por mercados y festividades religiosas. En su escenario, formado por tablas montadas en bancos, se representaron esos rudos *pasos* populares que los entremeses de Cervantes habrían de llevar a su forma más elevada. Por todas partes forcejeaban entre sí el momento nacional, la necesidad de impresiones fuertes y de escenas abigarradas, la mezcla de lo sublime y de lo burlesco, el ejemplo del drama formal, la influencia de los versos italianos y de la nueva forma poética. Hasta que de la acción conjunta de todos estos elementos, íntima y esencialmente emparentados, surgió como floración cumbre de la poesía española el gran drama de Cervantes, Lope y Calderón.

y la nueva novela en prosa, el cuento artístico, tal y como lo creó Cervantes.

El mismo traslado de la Antigüedad y del Renacimiento italiano a una forma y materia de estirpe popular se llevó a cabo en la poesía inglesa de la fantasía. Aquí también los estamentos están unificados por un espíritu popular. El teatro de una nación que acaba de lograr una posición mundial, objetiva en sus abigarradas escenas la plenitud cabal de su existencia. Esto sólo ha sido posible porque la forma interior del drama religioso ha mantenido su predominio en este traslado del renacimiento antiguo e italiano. Representaciones bíblicas en las grandes fiestas de la Pascua y de la Navidad, leyendas en los días de los santos, a más de las *moralidades* que transforman en acción los conceptos abstractos religiosos y morales, todo ello daba ocasión a descubrimientos autónomos. La representación religiosa de María Magdalena muestra, al finalizar la Edad Media, cómo un contenido religioso que combinaba estas tres formas del drama, de lo trágico con lo cómico, de la conjugación de todas las escenas de un curso de vida, plenas de efecto y en los lugares más diversos, y por último, un puñado de destinos exteriores e interiores, adquiere una forma que era ya una preparación directa del teatro mundano de un Marlowe y de un Shakespeare.

A todo esto se añadió el Renacimiento inglés, que por lo pronto se desenvolvió apartado de la lengua y de la poesía populares, cuyas relaciones eran vigentes en la prosa narrativa. Como a más de ello la poderosa monarquía mantenía compañías de cómicos de oficio y, con ocasión de las fiestas de la corte, estos comediantes representaban dramas mundanos, poco a poco los poetas cultos, de fama, como Skelton y John Heywood, empezaron a escribir para este teatro, preparando así la nueva comedia. En este tablado se representó una obra tan efectista como la *Celestina:* con ello empezó a cumplirse la exaltación de la forma interna del drama medieval por los medios del cortesano Renacimiento. ¡Pero faltaba todavía un eslabón! Su significación se hizo visible también en España. Bajo la influencia de Italia, los nobles que vivían en la corte, que habían absorbido la austera filosofía de esa época sobre la norma de vida y la comprensión del hombre y que estaban entregados a los negocios del mundo, eran personalidades en las que se resumía la cultura de la época, y dieron a la poesía un contenido noble y las nuevas formas italianas. Esto aconteció bajo el reinado de Enrique VIII, en las primeras décadas del siglo XVI. Thomas Wyatt y Henry Survey son los principales representantes de esta poesía cortesana. Y junto a su lírica noble surgieron entonces la comedia y la tragedia sujetas a leyes.

Se había dado el último paso. En la época isabelina aparecen al lado de Sidney, Lyly y Spenser, con sus poesías, novelas y dramas cortesanos, poetas que participaban de la cultura científica de la época y que poco a poco acarrearon a la forma interior del drama popular la técnica de la gran poesía de la fantasía. Esta forma interna del drama que se permitía, liberada de la unidad de tiempo y de espacio, el cambio más animado de

las escenas, estaba de acuerdo con la organización del teatro. El teatro fijo de la época de Shakespeare permitía por su partición en dos escenarios y la sencillez de sus decorados, que se cambiara de escena sin pausas. Pero hay muchos otros rasgos por los que se reconoce la influencia de este teatro en la forma dramática interior. Si el poeta se ve obligado a transportar a sus auditores, dentro de un mismo acto, a una media docena de lugares y ello sin cambio efectivo de escena, si tiene que transformar, sólo por la fuerza de su palabra, a unos cuantos comparsas en todo un ejército, y con unos cuantos redobles de tambor sugerir que ocurre una batalla, si un adolescente imberbe se tiene que metamorfosear ante sus ojos, por el *pathos* de sus discursos, en una reina, resulta comprensible que el lenguaje del poeta llegue hasta lo bombástico, y que su fantasía esté sometida a inauditas tensiones, pues no debe permitir que el público vuelva en sí, y tendrá que hacer olvidar la pobreza extremada que rodea a estos reyes y mariscales, mediante las poderosas palabras con que se saludan al encontrarse. Y si sus oyentes están a su vez en la obligación de saltar por entre décadas o de brincar a unos cuantos centenares de millas sin ninguna ayuda externa, debe arrastrarlos su fogosidad interna. La fantasía constructiva tiene que ser el principio de este drama. Y a la inversa, en la medida en que la verdadera naturaleza domine el escenario entre bastidores y decorados, tiene también que hacérsele su lugar en las acciones y palabras de los poetas. También el puesto del actor era muy distinto del actual, pues tenía que dominar y llenar todo el escenario, por decirlo así, con sus gestos y palabras. En esta época primeriza del teatro inglés en que el escenario se adentraba en el ámbito de los espectadores ¡qué impresión tan distinta a la actual habrá debido provocar el actor! Pero por ello también su situación frente al autor era completamente diferente a la que hoy rige. Richard Burbage, amigo de Shakespeare, hijo del primer constructor de un teatro fijo en Londres, le creó la exposición teatral de sus personajes. Shakespeare debió simplemente beneficiarse de la situación privilegiada del poeta dramático frente al narrador, o sea, hacer ver desde fuera, mediante rasgos yuxtapuestos, la interioridad de los personajes, justo como en la vida miramos desde fuera la interioridad de los seres humanos. Esto permite dar a la exposición de un carácter una sorprendente fidelidad a la vida aunque presupone un actor genial y una tradición firme.

También en *Francia* el drama es el punto culminante de la creación poética, pero desde un principio avasalla al espíritu francés, como al italiano, la fuerza cómica. Puesto que esta literatura llegó a su cumbre cuando la italiana se marchita y la española empieza a declinar, tiene frente a sí la riqueza del teatro español. El fundador del nuevo teatro francés, Corneille, fue contemporáneo de Calderón. Su tragedia, al igual que la española, se funda en las grandes pasiones que saturaban a la monarquía aristocrática. El concepto más elevado de la filosofía francesa de la época, la *générosité,* define su ideal de vida. En esta tragedia francesa se combinan una alegría vital, una tendencia hacia la grandeza y el arrojo, con la elevación del héroe por encima de las pasiones vulgares y el sen-

timiento moral más delicado de una noble *politesse*. Los caracteres heroicos del teatro español adquieren aquí verosimilitud humana. Las grandes gestas de la historia llegan a este escenario aunque sólo sean un disfraz de lo que sucede en esta sociedad. Corneille se vincula con el gran drama de España por la fuerza de la acción y la grandeza heroica de sus héroes. Su Cid, sus romanos, sobrepasan, por la fuerza inquebrantable de sus caracteres, la medida humana. La energía constructora de su fantasía va más allá de toda realidad, como la de los poetas españoles o de Shakespeare.

En este punto justamente se suscita el problema de saber cómo este teatro ha pasado de la forma interior de esta gran poesía de la fantasía hacia algo nuevo que de ahí en adelante habría de determinar a toda la literatura francesa. También en Francia las representaciones religiosas habían producido una forma interior más libre del drama. La fantasía domina en las novelas de Rabelais, y en la poesía de Ronsard éste defiende expresamente la fuerza de la fantasía como fuente de la invención poética. De este espíritu surgió una evolución del teatro francés que recuerda a Lope y a los precursores de Shakespeare. Se inició en los primeros años del siglo XVII con dos sociedades de actores establecidas permanentemente en París y que arraigaron por el aplauso del público de la capital. El estrecho escenario levantado en medio de la sala era modesto en cuanto a decoraciones; si se hacía inevitable un cambio de escena, descendía un decorado al fondo, si se pretendía representar a una muchedumbre, se la pintaba simplemente en tal fondo. Tal fue el aparato escénico que utilizó Alexandre Hardy para montar sus innumerables piezas, desaliñadas aunque vigorosas, que correspondían a un teatro aún irregular, que no se ceñía a las unidades. Ni siquiera los poetas de piezas galantes, al gusto italiano, o de comedias pastoriles, que hablaban con el nuevo lenguaje cortesano, se sometían por entonces a formas sujetas a reglas. ¿Qué fue, pues, lo que hizo preponderar las reglas de Aristóteles y los modelos de la tragedia antigua sobre la forma interna de la gran poesía de la fantasía tal y como se había desarrollado en Inglaterra y en España? Un rasgo fundamental del espíritu francés se hizo valer aquí y destacó con justicia un aspecto de todos los efectos estéticos. Los dramas, conforme a reglas, de Jodelle, Garnier y Mairet, la defensa teórica que hizo Mairet de las unidades aristotélicas y las doctrinas de d'Aubignac, convencieron a Corneille, debido al hecho de que en ellas se encerraba algo válido que precisamente entonces perseguía el espíritu francés. Los miembros y articulaciones de la acción deberían ser visibles totalmente. De aquí surgió la exigencia que formula Corneille de que todas las escenas de un acto estén enlazadas. A la fuerza de los españoles se pretendía añadir la claridad francesa. Esta transparencia de la acción exige que se elimine toda parte constitutiva no necesaria para el enlace causal de sus miembros. Tal es, de hecho, el camino que ha seguido todo el drama francés y por el que ha conquistado su predominio en el teatro. También la unidad de tiempo responde a una exigencia ideal que se considera necesaria. Pues sólo en una secuencia temporalmente ininterrumpida se puede exponer con plena claridad y

transparencia el encadenamiento causal de la acción. Pero cuando Corneille, en interés de la verosimilitud, exige que la representación de algunas horas no abarque un lapso muy grande, la unilateralidad empieza a evidenciar sus deficiencias. Y ahora se acuerda, pensando en los antiguos, del desdichado recurso de la narración que introduce a los confidentes, o sea a los personajes cómicos de la tragedia. Pero lo peor fue la unidad de espacio. Los poetas griegos heredaron del mito los destinos regios en los palacios, reducidos a sus rasgos más esenciales; la materia histórica que Corneille utilizó en sus tragedias ocurría por lo común en escenarios amplios. Sin embargo, también en estos casos se sometió Corneille a los modelos y teorías de los poetas neoclásicos, por lo menos dentro de ciertos límites, aunque en ciertas de sus obras aplicó rigurosamente la unidad de lugar. Muchos momentos lo determinan a ello, momentos que después han conducido al teatro francés a formular regulaciones todavía más severas. Los principios franceses de la claridad y de la verdad se hacían pasar por exigencias ideales, en el sentido de que la unidad de la obra tenía que corresponder a la unidad del acontecimiento real. A esto contribuyó por lo demás la estructura del teatro francés de la época: sobre un telón de fondo fijo se señalan con discretas alusiones los diversos lugares en que ocurría la acción. Sólo así podía el actor, por su posición y por las alusiones del texto, dar a conocer al público el cambio de lugar. En todo esto había ciertas oscuridades, que aumentaban porque a los señores principales se les designaban lugares en el escenario. Así se constituyó una forma interior de la tragedia muy distinta del drama de la gran poesía de la fantasía. Y la corte de esta monarquía absoluta con su elegancia, su etiqueta y su distanciamiento de la sociedad burguesa, influyó también en esta dirección. Los grandes temas de la tragedia se localizan exclusivamente en la sociedad noble; el pueblo estaba representado únicamente por criados y recaderos; lo cómico estaba excluido, al igual que las acciones crudas o aventuras bárbaras; los héroes estaban obligados a comportarse de acuerdo con los preceptos de la elegancia y de la distinción; el lenguaje y los gestos se ajustaban a las costumbres de la corte. El suceso trágico, obligado a transcurrir en una trama unitaria, en un tiempo breve y en un lugar, no era capaz de exponer las fuerzas actuantes de la realidad política en su amplia acción conjunta. A más de ello el público estaba interesado en ver lo que pasaba dentro de los misterios más interesantes de la época, quería enterarse de lo que acontecía en los castillos reales, la mezcla singular de pasiones poderosas con la fuerza todavía más poderosa de la razón, el cálculo que se alimenta con las grandes pasiones y cuenta con ellas, allí donde la acción progresa conforme a plan y es estorbada por contraefectos también planeados —en una palabra, quería ver la intriga. Y justamente acciones de esta índole se sometían a la ley de las tres unidades. Así surgió una forma interna tan diferente de la tragedia antigua como diferente de la española y de la inglesa. Para el drama alemán tuvo importancia decisiva, pues intentó revalorar sus ventajas en condiciones distintas. Esta forma interior fue transportada por el mismo Corneille a la comedia. Tras múl-

tiples ensayos surgió, conforme a su tragedia clásica, la primera comedia en esta nueva forma: *El mentiroso,* que no obstante su origen español, es un cuadro de costumbres de la época, una realización psicológica de un carácter cómico con gracia natural. Justo por los días en que cosechaba el aplauso del público culto con esta comedia, se presentó en provincia el autor y actor Molière, que a la zaga de Corneille logró conquistar el coto poético privatísimo de su nación, exponiendo, en tono festivo-serio, la sociedad en la perfección de su forma de vida, su tono y su lenguaje, asegurando así el triunfo del espíritu francés en el teatro del siglo XVIII.

III

En medio de todas estas limitaciones nacionales se hace valer, sin embargo, un poder espiritual que procedía de la literatura científica del Renacimiento y a cuya influencia, a la postre, se debe la conciencia de una trabazón de todas las cosas, del valor de la vida, de la naturaleza del hombre, que levanta a los poetas por encima de las limitaciones eclesiásticas y nacionales. Incluso el fanatismo obtusísimo de la conveniencia eclesiástica y nacional de un Calderón está empapado por la influencia de este espíritu universal que confiere a las obras de arte y a las poesías más altas de esta época un poder que vence los límites nacionales y eclesiásticos, las eleva hacia una validez universal y las convierte así en partes integrantes de la literatura universal. Este espíritu está siempre ahí donde se tocan las últimas profundidades de la exposición del hombre y la intuición del curso del mundo, y es justo tal espíritu universal el que, mediante su orientación hacia el individuo, su relación con el curso del mundo, su referencia a fuerzas invisibles y su manifestación sensible, ha determinado, reforzado y sumergido en la fantasía a la concepción de la vida.

Esta edad histórica de la fantasía tuvo como trasfondo filosófico la creencia en la animación universal del mundo, pero no localiza esta fuerza divina, como había hecho la filosofía dominante en la Antigüedad y en la Edad Media, en las formas sustanciales, esto es, en las fuerzas que actúan en los géneros de las cosas, sino en las cosas individuales. Tal es lo nuevo en la concepción del mundo de esta época. El individuo es ahora una concentración, una imagen o un espejo de la divinidad. La fuerza creadora uiversal, plena de sentido, habla por boca de los individuos. En todo lo que existe siente la época que late una fuerza anímica. Es una concepción del espíritu inmensamente artística y poética. Todo lo que para nosotros es cosa muerta, para los hombres de esa época es fuerza y alma, como si se hubiera vuelto a los inicios primitivos de la visión humana. Como manifestaciones de la fuerza divina las cosas individuales están ligadas en una armonía que las abarca, y parece desprenderse de su conexión interior una música intangible. Un elemento espiritual flota como niebla fina o como rayo de luna sobre todos los objetos y los muestra en su propia luz. La introspección del poeta en la naturaleza muerta no es aquí una simbólica buscada sino el resultado obvio de la concepción de

las cosas. Esta concepción de la naturaleza se transforma, mediante sutiles, impalpables escalonamientos en la superstición fantástica que, con una fuerza enigmática para el hombre actual, ha penetrado en los genios del Renacimiento, Pico y Cardano, Lutero y Melanchton, y en investigadores como Paracelso y Kepler. La mediación de la fuerza divina de la voluntad por medio de formas sustanciales ha tenido efectos sobre el arte y la poesía sólo en Italia por esta época, y el neoplatonismo tuvo una influencia innegable, sobre todo a través de la Academia Florentina, en Rafael y Miguel Ángel, incluso respecto de su concepto del ideal artístico. Por otro lado, se desarrolló el espíritu escéptico y el pensamiento racionalista que comenzó en los escritores italianos del Renacimiento y en Francia con Montaigne, convirtiéndose en un momento eficaz en el arte y la poesía. Aquella primera dirección no disminuye la fuerza de la fantasía, sino que sólo cambia la forma de su exteriorización en el arte. La otra ejerció su influencia particularmente entre franceses e italianos, mientras que en la nación española y en las germánicas afirmaba la fantasía su predominio.

La fuerza que la fantasía ejercía sobre los hombres de esta época se revela tanto en su modo de percibir y de pensar, como en su estilo de hablar. En especial en los pueblos nórdicos la visión poética está ligada inextricablemente con el pensamiento. Los escritores de esta época hablan en imágenes, no desde luego a propósito sino inadvertidamente. El lenguaje de un filósofo inductivo como Bacon tiene más fuerza sensible que el de ningún poeta actual. En las disputaciones médicas de un Paracelso sopla el hálito de la fuerza imaginativa, el sentimiento de que todo está habitado por un alma, la resolución de todo ser en fuerza, y si las comparáramos con la poesía de un autor actual ésta nos daría la impresión de cosa artificiosa y filistea. En los escritos y cartas juveniles de Lutero hay sensibilidad para los estados de ánimo, un temple interior casi palpable, una sensación de vida, fuerza y alma dentro de las cosas naturales, una fuerza imaginativa tremenda, mágica, fantástica, una percepción alucinante de las fuerzas naturales en pugna, un vigor de expresión que llega hasta la brutalidad, de modo que si se los compara con toda la poesía religiosa de Klopstock a nuestros días, ésta aparece como una obra muerta apartada de toda consistencia vital. E inclusive el misterio cosmográfico de Kepler se esfuerza por aproximarse a los problemas astronómicos con tan poderosas representaciones imaginativas que muy pocos poetas posteriores podrían competir con él en lo que toca a la energía de la fuerza imaginativa.

Tal es la atmósfera espiritual general en que han vivido Spenser, Marlowe, Shakespeare, Ariosto, Cervantes, Lope, Calderón y Corneille, única que hace concebible la producción de sus grandes obras. Éstas, por la fuerza de la fantasía se presentan al hombre actual como algo incomprensible e inabarcable. Son como obras de una estirpe desaparecida de gigantes. Sólo se las entenderá cuando se atine a ver en ellas la exteriorización vital cumbre del predominio natural de la fantasía en la concepción del mundo

de esa época, en el estilo de los escritotres en prosa y en la dominante plasticidad del habla que regía el comercio de la vida misma.

Esta vitalidad de toda cosa individual, como receptáculo y aparición divina, presta a la superstición una nueva fuerza. Cada uno de los cuerpos es fuerza y todo lo espiritual busca su encarnación. La fe medieval se une con la doctrina aún vigente de los espíritus de los astros y del alma de las plantas, incluso con la magia de la invocación de los espíritus. Éstas eran pervivencias de épocas primitivas, inerradicables de las creencias populares, pero ahora las asumen y defienden los filósofos panpsiquistas (animistas). Así, son realidad, para el público de la poesía de la fantasía, los espíritus que se agitan horriblemente a la luz de la luna, animan las escenas de la *Reina de las Hadas* de Spencer o las comedias de Shakespeare; para los poetas de esta época, las poderosas sombras que penetran en el mundo sensible desde el invisible, atraídas por los pensamientos de muerte y sangre, y toda la vida fontanal de ríos y bosques, son manifestaciones del orden divino que se exterioriza en toda clase de fuerzas y de almas. No se les ocurre preguntar si en verdad se han aparecido tales sombras a Bruto o a Ricardo III, si los supuestos en que abunda la tradición histórica, pueden pretender o no ser verdad, si las apariciones de fantasmas son posibles: puesto que sienten panpsíquicamente la trabazón del mundo, todo esto les parece una manifestación comprensible del poder divino.

La manifestación de este poder divino en las cosas individuales y en la persona nos devela el misterio con que estos poetas, en especial los nórdicos, ven y representan al hombre. Sus personajes no son tipos, como los de los griegos, pero tampoco puro producto natural o facticidad muerta. No se disuelven en su contorno social. Así como para el pensamiento de entonces el individuo es una contracción o espejo de la divinidad, así también aquí nos sale al encuentro una totalidad viva en la historia de la gitanilla de Cervantes, en las figuras religiosas de Calderón, en la Imógena, Julieta, Hamlet o el Ricardo III de Shakespeare, resplandecientes por una especie de transfiguración interior en que todo trazo de cotidianidad ha desaparecido. Esta concepción del hombre alcanza en Shakespeare su punto culminante. Shakespeare es vigorosamente sensible a la atmósfera climática, al paisaje y a la división social que enmarca a los héroes de sus tragedias romanas, de sus comedias italianas o a sus reyes nórdicos; nos parece respirar la alegre atmósfera de Venecia o la niebla de las llanuras del norte. Cada una de sus obras parece tener su propio color. Si bien las condiciones reales de la acción dramática y de los personajes, la peculiar situación histórica y política en que se encuentran, constituyen siempre su atmósfera, Shakespeare nunca echa mano de ellos para derivar la interioridad de estos personajes y la necesidad objetiva de su destino. Por ello tampoco sentía interés alguno en ahondar los nexos históricos más de lo que su Plutarco, sus crónicas o sus novelas y leyendas eran capaces de mostrarle. Acepta la estructura del individuo como algo dado. El individuo no se forma por efecto de las circunstancias y éstas no parecen nunca obstaculizar el curso impetuoso de su energía. No se desarrolla ante nos-

otros. Parece irrumpir desde el fondo de las cosas como una energía que se abre su camino a través del mundo. Una vida propia, altamente personal, estructurada en completa individualidad, se manifiesta en todos sus personajes, aunque sólo se los esboce, o sólo aparezcan unos cuantos minutos. Una fuerza demoniaca se desprende de algunos, un aroma espiritual de exaltación divina envuelve a otros. O también aparecen como formaciones alegres y chuscas de un poder divino de juego que se despliega en lo infinito. Pero todos viven con fuerza propia en un elevado sentimiento de sí mismos.

IV

Así, la concepción del mundo de la época empuja a los grandes artistas y poetas a la estructura del individuo en la medida en que lo permitía un platonismo aún vigente, a la vez que se dan los medios para preservar tal estructura en las condiciones del tiempo. La visión del hombre de entonces es ingenua, poderosamente sensual y por ello penetra genialmente en el detalle. La vida política se formaba en la observación de los hombres, a fin de llegar a ser fuerte y útil. En las cortes era necesario tener cuidado y ante todo poder contar con las personalidades dominantes. También había que aplicarse a estudiar atentamente a los rivales por la gracia de los príncipes. Era esencial saber clasificar las fuerzas personales en los otros estados. El estudio de las conexiones entre la vida económica y social estaba, por el contrario, muy poco desarrollado. Se produjo una literatura de conocimiento del hombre y una teoría de la dirección de la vida, sobre temperamentos, caracteres y cualidades humanos; no se trataba de una psicología en el sentido en que hoy la entendemos, sino que se dirigía al contenido de la naturaleza humana misma y a las formas de existencia individual por las cuales los hombres se distinguen entre sí. Esta literatura se ofrecía en escritos pedagógicos, pero también en la forma de conversaciones, cartas y ensayos. De esta manera se comunicaba a todo el mundo culto el nuevo arte de ver al hombre, que se difundió en todos los países cultos, no como ciencia especializada sino como estudio del alma, clave para el conocimiento y conducta de la vida. Y sólo era la expresión teórica más elevada del nuevo valor de la persona, de la nueva afirmación de la vida frente a toda negación medieval del mundo y de la sujeción eclesiástica. Intentaba aprehender los fundamentos fisiológicos de la vida del alma. Para esta literatura, las pasiones humanas son fuerzas que mantienen en juego el proceso vital del alma: por tanto útiles y valiosas, causas de grandes hazañas y corruptoras sólo cuando se desbordan. Estos escritores muestran un interés particularmente intenso por la expresión de la vida anímica en el rostro, en la mirada, en los gestos, en el lenguaje. El arte de conocer los caracteres a partir de estos signos exteriores, la interioridad de los hombres, debió de tener una gran importancia en esa época. Pues más poderosa que en otra cualquiera fue entonces la personalidad; de ella dependía el valimiento con los príncipes o con las

altas autoridades republicanas; el estudio del hombre figura como el medio auxiliar más importante en el arte de calcular la vida. En la antropología de aquellos días se operó un progreso de una gran significación. Todo lo que logró conquistarse en la edad senil del mundo antiguo mediante la autobservación, fue cuidadosamente estudiado. La enorme riqueza que la mística cristiana había conseguido por lo que se refiere a la esencia de la voluntad, de las pasiones y de su dominio, se aplica ahora a la formación mundana. Y más allá de una doctrina general del alma se buscaba apresar la multiplicidad de las formas bajo las cuales aparece la vida anímica humana. En un libro muy leído entonces, Barclay, su autor, se nos presenta contemplando desde una altura de Londres a la ciudad con su mar de casas y el río poblado por los barcos. El pensamiento de la plenitud inconmensurable de la vida se apodera de él, y quisiera reconocer las diferencias de espíritu de siglos y de naciones.

Un último rasgo de este conocimiento del hombre reside en su propósito de dirigir la vida. Estos escritores están empeñados en fundar, más allá del ideal eclesiástico, un nuevo arte de vivir. Parten de la idea de que las pasiones son los impulsos motores que tienen que animar la vida. Se trata pues de definir el valor de cada una de estas pasiones en la dirección de la vida. Pero ante todo buscan un nuevo ideal de vida que sepa reconocer las fuerzas que hay en nosotros, no en beneficio de un poder aislado, que haría desaparecer en su favor a todos los otros, sino que se fundara en la totalidad de nuestra vida. Tal es también la sabiduría de vida que han alcanzado un Cervantes y un Shakespeare.

Así surgió, por último, el concepto de la poesía que guía a los grandes autores de esta época. Nunca perdieron de vista que la poesía es un arte de goce que, por su exposición en imágenes, duplica, por decirlo así, la dicha de vivir. Pero como la comprensión de la vida y el ideal de su dirección, surgido de ella misma, flotaba ante los grandes espíritus de la época, este momento ha determinado también la reflexión de los poetas y de los estetas acerca de la poesía. La poesía de Escalígero, Vida y López tiende a una preceptiva en el sentido de Aristóteles. El fin de la poesía es, según Escalígero, el perfeccionamiento moral del hombre. De las disposiciones del carácter surgen movimientos de ánimo que a su vez determinan, como actos internos, las acciones exteriores. El poeta parte de la exposición de las acciones y tiene como objetivo influir en la formación del carácter del espectador y de su lector. En el mismo sentido se expresa Shakespeare cuando dice que el drama debe presentar el espejo de su época. Tal objetivo de la poesía estaba condicionado por el espíritu de esta época. Cuando una cultura agoniza palidece su mundo conceptual y se disuelve. Así sucedió por entonces con el mundo conceptual de la Edad Media que perdió su valor y desapareció. En épocas tales, la vivencia se emancipa de las cadenas del pensar conceptual y se convierte en una fuerza que obra sobre los ánimos. Las marañas del pensamiento metafísico carecen ya de fuerza para obrar sobre los hombres. ¡Hoy sentimos lo mismo!

En esas épocas se coloca en el centro del interés al hombre, al valor de su existencia y al arte de vivir. El arte y la poesía se convierten en la más elevada expresión de la concepción de la vida y reciben de la literatura contemporánea estímulos innumerables. Los artistas y los poetas sienten entonces que en su interior habita un poder capaz de hacer visible la vida desde dentro.

V

En estos momentos históricos el gran arte de la fantasía se ha percatado de que su ser, tan vivo, es capaz de modificaciones infinitas, más aún, recibe desde todas las profundidades de la poesía el impulso de cancelar toda unilateralidad. En las obras cumbres que ha producido, y que siguen siendo bienes estéticos imperecederos de la humanidad y que han ejercido su influencia sobre las creaciones poéticas más altas de nuestra nación, se hace visible su esencia.

La forma elemental en la que la sociedad de esa época dio expresión a su sentimiento fue la *lírica* artística, que flota entre los temples de ánimo y la contemplación. Poderosas e importantes personalidades políticas de la época sintieron la necesidad de expresar su interioridad en esta forma. Como un fino aroma se difunde esta lírica por toda la literatura de la época. Se entreteje en la narración y en el drama. Sus formas musicales permean sobre todo el drama español.

La *epopeya* heroica encontró un gran apoyo en el sentimiento de poder que en esta época animaba a las monarquías aristocráticas; las guerras y aventuras en el Nuevo Mundo le procuraron una materia épica que no había vuelto a darse desde la emigración de los pueblos y las cruzadas. Entre los cantos épicos que entonces surgieron, sólo *Os Luisiadas* de Camões se han afianzado como propiedad de una nación. En su epopeya está contenido todo lo que la época era capaz de brindarle: el orgulloso sentimiento del poder nacional, la verdad —que sólo podía darle la vida de soldado y de aventurero que llevó el propio poeta—, el hálito del mar, el aroma y brillo meridionales de las Indias, a más del encanto musical de la octava de Ariosto. Al principio de su obra el poeta confiesa su esperanza de superar a Ariosto, pues en ella expone la realidad, cuya grandeza superará al heroismo fingido de Orlando. Pero a la postre, la frígida utillería y el espectro de la alegoría en medio de realidades tan vigorosas hacen de esta epopeya como un todo algo estéticamente impaladeable. Las epopeyas que surgen en la primera época de una nación se levantan como creaciones gigantescas de un mundo anterior al nuestro; el sentido de una profundidad abismática habla en ellas con acento mítico: en cambio la epopeya heroica moderna con sus criaturas abstractas y suprasensibles tiene algo de indigerible.

La poesía de esta época conquista su expresión más alta e intemporalmente válida, en el *teatro*. Éste florece, por regla general, después de la epopeya, como concepción más ceñida y personal de la estructura de

la vida humana. Y al llegar su tiempo arrastra por completo a su público. La tragedia griega había presentado de modo sensible y exterior la creencia de aquel mundo en dioses, héroes y destino heroico. ¡Qué efecto debió producir la escena en que Orestes echándose a los pies de Apolo, encuentra protección contra las Erinias que lo cercaban —héroe del linaje del dios supremo—, ya que todos y cada uno de los espectadores en el amplio ámbito del teatro estaba penetrado por el sentimiento del parentesco y cercanía divina! El drama del Renacimiento tiene tras de sí las representaciones de los misterios y leyendas de las santos: hace presente la sociedad de su tiempo y esto provoca una pasión sin paralelo por el teatro. Y donde el cuento y la novela se han elevado a las formas supremas de arte, parece que han recibido un fuerte estímulo de la forma interior del drama, no sólo en cuanto a la conformación de las escenas aisladas, sobre un trasfondo plástico, sino también en la realización más concentrada de las realizaciones de los personajes, artísticamente sentidas, lo que está más allá de la conexión causal de la narración.

Todo se dramatiza. Aun los hechos cotidianos debían tener esta forma en los dramas religiosos de Calderón o en las historias inglesas. Se buscan objetos de magnificencia exterior. Tales objetos tienen en sí un profundo interés, el destino de un rey, la vida peligrosa en cercanía de estas criaturas salvajes y nobles de la humanidad, la glorificación de los héroes y la belleza resplandeciente del mundo aristocrático conmueven en esta sociedad, lo mismo a soldados y marineros que a jóvenes nobles. Se busca apresar a cada uno de estos hombres en su propia estructura. La amplitud de los acontecimientos tenía que ser benéfica para el teatro pues de aquí saca la apetencia de plenitud una ganancia, y cada una de las escenas recibe su propio color de las llanuras, de los adustos palacios, de los alegres jardines meridionales —su olor de tierra por decirlo así. Las palabras del poeta se lo comunican sin recibir ningún auxilio de los decorados. Y si el oyente lograba hacerse presente la secuencia de estas escenas en una obra de Lope, Calderón o Shakespeare, tenía una impresión de la plenitud y de la amplitud de la vida. Por ello, hay que reconocer que este teatro tenía, por su material mismo, por su riqueza y sus relaciones con los intereses del espectador, un gran efecto sobre éste, y que un Shakespeare y un Calderón contaban tanto con esta clase de efectos como con los más refinados y sutiles de la forma. Con la tendencia hacia lo extraordinario se enlaza la elevación de los personajes sobre su propia vida y la exaltación de su expresión hasta lo enfático.

Se necesitaba un arte completamente nuevo para elevar la plenitud y amplitud de la vida a la concentrada unidad del drama. Tal unidad tenía que ser mantenida por una acción unitaria. Esta tragedia aprendió de los antiguos la cerrazón interior de la acción desde la exposición, pasando por la exaltación, hasta la catástrofe. Pero su materia, su hambre de realidad, la disposición extrínseca de su teatro, exigían además otros medios artísticos. Y la satisfacción omnilateral del alma entera estaba en esta época enlazada con problemas vitales a los que daba expresión la estructura

de la vida, la relación del caracter con el destino. Esta necesidad más elevada aparece siempre en el momento en que el teatro puede crearla y satisfacerla. Y por diferentes que hayan sido las concpciones de la vida de Shakespeare, Calderón o Corneille, nos muestran rasgos comunes, por todos ellos fluyen recursos técnicos comunes.

En esta gran poesía de la fantasía, la imaginación trama los hilados de acuerdo con una ley interior propia. Esto es sobre todo lo que hay que entender cuando se habla del carácter romántico de la poesía de esta época.

En todo círculo vital dentro del que tiene lugar una poesía de la vida, está contenida una enmarañada conexión de la realidad, en la cual por condiciones que se pone ella misma, los caracteres, su desarrollo, la interpretación de los personajes dentro de una acción compuesta, su destino, al fin y al cabo, son dependientes entre sí. El entendimiento aprehende la conexión causal por medio de conceptos que ha sacado de la legalidad del acaecer. Toda poesía tiene como espina dorsal estas relaciones, inclusive los poetas románticos le son tributarios. Pero lo que distingue su poesía de la de los antiguos y de la de los poetas actuales es que la conexión causal en ellos retrocede en grado mucho mayor frente a las exigencias de una composición más elaborada que se funda en las leyes de la fantasía. Es evidente que por fantasía no hay que entender una facultad especial del alma. Nuestras percepciones no serán reproducidas como entidades muertas, sino que su reaparición está sometida a condiciones de conexión anímica en que hay constantes variaciones vigorosas o delicadas; toda vivencia, todo curso histórico, está sometido en grado creciente a esta variación. De tal manera que permanentemente están en obra procesos de conformación en la conexión ya conquistada de la vida anímica; en un recuerdo transido por un estado de ánimo, en las pasiones, en las imágenes nostálgicas o angustiosas del futuro, nuestra vida del sentimiento y del instinto está obrando sobre ellas. Voluntaria o involuntariamente obran sobre la leyenda el mito, la religiosidad y el arte. Y por ello, hablar de fantasía artística es simplemente resumir todos estos procesos de organización espiritual, en los cuales ha logrado una particular energía; desde luego la energía de las imágenes y las vivencias, desde la fuerza imaginativa y sensible de su reproducción, a la vez que la modulación de su metamorfosis sentimental, hasta llegar a convertirse en una energía autónoma, que produce una realidad que se eleva sobre el dominio de las realidades y las abarca como un segundo reino de creaciones artísticas.

Es claro que el poder de esta fantasía será tanto mayor cuanto menor sea el del entendimiento sobre los hombres de una época, pues este último procura la adecuación de las representaciones con lo real por inducciones rigurosas, conceptos matemáticos, leyes de la naturaleza, en una palabra por la creación de una ordenación objetiva de la realidad según leyes. Cuantas veces decae un orden conceptual y uno nuevo tiene que surgir, otras tantas veremos el predominio de la vivencia, de una nueva fuerza vidente y de la fantasía.

Tal época se dio entre el predominio del mundo conceptual de la Edad Media y la formación de la ciencia natural matemática como fundamento del pensamiento moderno. Y aquí podemos percibir cómo se han abierto camino a la vez las artes plásticas, la poesía y la vivencia religiosa moderna.

El dominio de la fantasía en esta época se muestra por lo pronto en la tendencia a elevar la vida misma a condición de disfrutable obra de arte. La existencia del individuo se esfuerza por satisfacerse a sí misma en su propio valor y por disfrutar de su dignidad bajo todas las formas representables. Los coloreados y suntuosos ropajes, la disposición artística de las habitaciones y de los jardines responde a estos rasgos. Diversiones públicas, fiestas, la fastuosidad de las ceremonias de la corte y la satisfacción del gusto por los espectáculos en todas sus formas, definen a la época. El drama y el recitado de canciones son la culminación natural de este rasgo de la fantasía de disfrutar de la vida en medio de cuadros vigorosos. La poesía no está aquí encerrada en el camarín de lectura o en los teatros, cuyas representaciones son algo completamente aparte de la vida precaria que las rodea. Así, pues, la exaltación en arte y poesía, la potenciación de la vida como fuerza suprarreal estaba condicionada por la estructura misma de la vida.

Y a esta fantasía se le procuró la materia más abigarrada y grandiosa en la vida de la Península pirenaica y en Inglaterra: poderío mundial y conciencia de él, descubrimientos y guerras de mar y tierra en las Indias y en América, pompa, aventuras y luchas interiores entre las monarquías aristocráticas.

Si concebimos esta técnica en su totalidad, su rasgo más general no reside en transportar hombres literarios de papel al papel, sino que por todas partes se basa en una multiplicidad de vida, en una amplia experiencia. En la medida en que estos literatos escriben son técnicos. Es característico que los dos dramaturgos más grandes de la época, más aún, de toda la edad moderna, hayan sido actores. De aquí ha sacado el drama, en cuanto a su forma, su fuerza mímica. Por ella entiendo que el poeta tiene ante sus ojos el escenario, elabora las palabras como compañeras de los gestos y las acciones, y tiene la fuerza de expresar tal movimiento vivo. Esta fuerza es, en esta época de la poesía, la más poderosa de todo su curso. Lope, Cervantes, Shakespeare y Molière son modelos para todas las épocas. La estructura interior está condicionada por el principio según el cual se define no sólo por la conexión causal sino también por las leyes de la fantasía. Las partes componentes, débiles de sentimiento, son excluidas como miembros muertos. Los miembros necesarios de la acción van a la par con los momentos de vigoroso sentimiento, y la apariencia de vida surge de una yuxtaposición de estos momentos, esa apariencia surge como un cuadro de manchas coloreadas.

La época del gran arte

Entre una época en que el hombre todavía se movía a medias en las formas del feudalismo y de la caballería y a medias en una religiosidad asentada en la Iglesia y que los escolásticos habían transformado en una seudociencia, y la otra época, la que se inició con Galileo y con Kepler, y en la que la racionalidad matemática se convirtió en el órgano de comprensión del mundo, yace una edad de carácter completamente diferente que principia con Petrarca, Boccacio, Chaucer, Froissart, Lorenzo Ghiberti y que perdura hasta el triunfo de Galileo (n. 1564), aún en Rembrandt (1606-1669), Calderón (n. 1600), Corneille (n. 1606), Milton (n. 1608), Murillo (1617-1682), Velázquez (1599-1660). Como acontece siempre en el viraje de épocas históricas: las ideas de Galileo influían ya en Descartes y Hobbes, la época racionalista empezaba cuando Rubens, Calderón, Velázquez, Rembrandt, Milton, aún mostraban el mundo bajo la flamígera iluminación de su fantasía. Así se mezclan también en la aurora los rayos de la luna con los del sol naciente. Estos dos grandes siglos se han emancipado de la arquitectónica escolástica del pensamiento medieval, y hombre y naturaleza fueron vistos sin la interposición de conceptos abstractos. El cambio social, en que el feudalismo y el poder de la Iglesia dejan su lugar a las nuevas monarquías, a las ciudades-repúblicas, obras de la burguesía y ligadas a las invenciones y el pensamiento científico, ha tenido como consecuencia una extraordinaria tensión de toda clase de fuerzas. Estos pueblos modernos disfrutaban del primer empuje de una juventud sensual y poderosa. Se han arrancado de la escolástica medieval y de la Iglesia, y empiezan a echar para adelante... no, ¡más bien se lanzan a ello tormentosamente! Todo es energía y fuerza sanguínea. Este espíritu de fuerza autónoma todavía no ha acabado de formar los nuevos conceptos matemáticos, mecánico-físicos, que más tarde habrán de mover al mundo y a los hombres, todavía no se concibe al hombre como producto de las condiciones geográficas, sociales e históricas, el universo es todavía el escenario de un torbellino de fuerzas psíquicas. De la misma manera que estas fuerzas que han escapado a la regulación de una arquitectónica escolástica, a un sistema de fuerzas ordenado aristocráticamente, se entregan ahora a su juego sin reglas y sin trabas, el hombre, todavía sin relación con la trabazón de la naturaleza, como un "más acá" acabado y preciso, esto es, como individuo, se ve remitido al fundamento divino del mundo. Aparece como arrojado del mismo y lanzado a la tierra para cumplir con su destino. Tal será la época que enseñoreará la fantasía; la época de una política creadora, pero personalísima, de la fantasía principesca que todo se lo permite, la edad de los grandes artistas y poetas, la edad también en que la fantasía religiosa autónoma de un Lutero no está ya trabada por los conceptos medievales, ni tampoco limitada por los conceptos modernos. El poder propio y constructivo de la persona se exterioriza en esta época en la creación artística, que después pasará —con Galileo, aún plenamente interesado en lo artístico, y con Kepler, aún total-

mente dominado por la imaginación—, a ser la ciencia natural matemáticamente construida.

Espero no ser mal comprendido. Ninguno de los grandes virajes de la historia humana puede seguirse necesariamente de los estadios previos. Si el hombre fuera un ser de razón, como suponía Hegel, si el proceso de representaciones y conceptos lo guiara, como supone una escuela moderna de psicología, que también ha dado sus constructores de la historia, entonces se podría derivar todo estadio posterior de la vida espiritual del hombre a partir de los anteriores. Cada quien experimenta en su propio destino cuán poco nos parecemos a las máquinas pensantes. Así, tras todo cambio de la vida espiritual asoma el hombre entero. Allí está siempre con su imaginación, sus pasiones y sus locuras. Su naturaleza está siempre por irrumpir y por derribar todo edificio ideológico, todo sistema de ordenaciones, en que por algún tiempo ya se ha albergado. La Edad Media mostró que es imposible someterlo, y las revoluciones de siglos posteriores lo han demostrado en un grado aún mayor. En ninguna otra época ha mostrado el hombre ser tan poderoso, justo por su fuerza interior creadora y plástica, como en aquel entonces en que se sacudía las cadenas medievales e iniciaba el progreso en el disfrute de su libertad ilimitada, con sangre caliente, con vigorosas pasiones, con imaginación sin límites. La ley de estos acontecimientos no está encerrada en estadios anteriores y tampoco las condiciones sociales que entonces concurrieron pueden dar la razón de que así fuera. Estas condiciones no producen los grandes hechos históricos, como tampoco los rayos del sol hacen abrirse a las flores. La naturaleza del hombre se revela a sí misma, en cuanto a su contenido, en los grandes virajes de la historia. Pues sólo la historia enseña lo que es el hombre.

¿El escenario en que todo esto acontece? Florencia, Roma y Venecia, después París, las ciudades de los Países Bajos, Alemania, luego Londres. ¿Los personajes de este drama? La nueva clase que esta móvil época produjo —como la fermentación de la Grecia del siglo v a los sofistas— los literatos del Renacimiento. No son ya sacerdotes, pero todavía apetecen las canonjías. Después, los pintores y arquitectos; los más grandes entre ellos reúnen estas actividades artísticas, y se esfuerzan, dominando las construcciones, por procurarse los espacios artísticos en qué colocar sus obras de arte. En parte llegaron a darse una vida de príncipes. Por último, los poetas, a los que no les fue tan bien. En su mayoría, estudiaron y lograron incorporarse así algo del sentido de las formas de la Antigüedad. Los dramaturgos ingleses surgen entre la gente de teatro y Shakespeare debió su situación holgada a su participación en empresas teatrales. Algunos poetas españoles encuentran en la Iglesia un medio de subsistencia. Hans Sachs es propietario de una zapatería. Pues la literatura no es todavía capaz de proporcionar una vida honorable o por lo menos cómoda, en país alguno. Y la época en la que se desarrolla este drama se extiende por más de dos siglos. El contenido de lo que entonces se creó fue una comprensión del hombre y de la individuación humana frente a la

cual cualquier análisis científico se queda —y en cierto sentido siempre se quedará— a la zaga. Pues lo insondable de la vida misma y de la individuación que en ella se lleva a cabo, habla en estas obras. El rasgo capital de su tipo de aprehensión es una energía constructiva que va más allá de lo empírico, aspira o bien a una existencia individual más elevada o bien hacia lo típico; de acuerdo con esto, en sus realizaciones más elevadas, los hombres son también aprehendidos como energías en movimiento, como unidades de fuerza. De evolución todavía no puede hablarse. El suelo en el que han crecido todavía no ha sido comprendido según su relación con el crecimiento. Están ahí desprendidas de la conexión social e histórica de la que han brotado; están subordinadas a acciones móviles o bajo su relación ideal. En general, están construidas en una especie de espacio ideal. El hombre es el objetivo, no la naturaleza, ni la sociedad, ni la historia.

Las *artes plásticas* son las primeras en conquistar una comprensión del hombre de los pueblos europeos modernos. En la Florencia de los primeros Médici penetró en los hombres un sentimiento vital heroico, que se pudo exteriorizar en las artes plásticas, ya que el Renacimiento se daba ahora a la investigación de las antigüedades y a coleccionar obras de arte de los antiguos. Temas de la Antigüedad fueron tratados a menudo en grabado y a punta seca. Desde la *Vita Nuova* de Dante, Petrarca y Boccaccio, se expresaba en el soneto, en el cuento y en la biografía, un conocimiento rico y concreto del alma; así surge un nuevo viraje en las artes plásticas. La piedad franciscana había disuelto en un río épico la rigidez del arte antiguo; con Fra Angélico se disolvió en una exquisita lírica idealista. Los ciclos del Giotto son, como la *Ilíada* y la *Odisea,* un discurso pleno, equilibrado y expresivo con pasajes conmovedores, inolvidables. Pero lo grande no está en los pasajes, sino en la fluidez épica del todo. Con esta escuela empieza la gran pintura al fresco, que comprime las figuras en la membración de un espacio arquitectónico dado. Este espacio exige de la fantasía el ritmo, la dignidad y la eternidad de las figuras que corresponden a las membradas masas pétreas; así obliga a la fantasía a caracterizar lo duradero, es decir, lo típico en el hombre, a regular simétricamente las relaciones entre las figuras para distribuirlas en un espacio ideal y no en la tierra firme; la naturaleza se muestra aquí más bien en sus relaciones inconmovibles y no en sus estados de ánimo cambiantes, locales. Se trata de uno de los ejemplos más grandiosos de la historia del arte de cómo una condición que se impone a sí mismo, a la vez que le impone forma lo aligera. Casi un siglo más tarde Fra Giovanni Angelico, bajo la influencia de la religiosidad católica, disuelve en lírica la materia de la historia cristiana. En los frescos con que el monje de Fiésole engalanó devotamente, durante años, iglesias y claustros, nos es aún hoy visible cómo se representaba esta elevada religiosidad católica y, al alcance del creyente más simple, la ordenación supraterrestre de la Trinidad, la Virgen, los ángeles y los santos. Pero en esos mismos lugares de la Toscana y por la misma época —primera mitad del siglo XV—, ya había irrumpido

juvenilmente el espíritu de la época moderna en la plástica y en la pintura. Lorenzo Ghiberti y Donatello (n. 1386) son sus contemporáneos, Masaccio viene tras de ellos en la pintura (n. 1401). Poco después Bonozzo Gozzoli (n. 1420), Andrea del Verrocchio (n. 1435), Sandro Boticelli (n. 1444), Lorenzo de Credi (n. 1459). Éste es ya, como discípulo del Verrocchio, compañero de escuela de Leonardo y del Perugino. Al erigir Donatello su monumento ecuestre en Padua y trabajar el adorno de bronce del altar mayor de Santo, se trasladó, junto con su taller, el realismo rebosante de vitalidad de este juvenil Renacimiento a Padua y desde allí a la Italia del norte. Andrea Mantegna (n. 1431) fue su principal representante. Por este primer Renacimiento florentino y su poderoso realismo está condicionado, en la Umbría, Piero della Francesca (n. 1416), de cuya escuela salió Luca Signorelli (n. 1450). Un movimiento vigoroso, dramático traspasa sus rudas, magistrales y naturales figuras.

Tal es, pues, el proceso. Por vez primera en la historia del arte, aparece el hombre, como energía viviente, en su autoglorificación. Bajo la influencia del arte románico tardío al que está emparentado, aparece aquí, como en todas partes en que surge algo completamente nuevo en arte, el sentimiento vigoroso del primer Renacimiento. Surge así Donatello: el creador de un nuevo concepto, el del hombre como energía. Sus figuras son siempre de la misma estirpe del terrible Juan XXIII,* cuyo mausoleo esculpió, y de Gattamelata, jefe de los mercenarios, de quien forjó la vigorosa estatua ecuestre que se encuentra en Padua. La figura es aquí expresión de una voluntad de movimiento, la carne en sí no es nada; la forma puesta en la individualidad, para actuar y para moverse, lo es todo. El individuo está construido desde dentro, el rostro ha sido estilizado como algo surgido del centro de la vida. "Háblame" —se cuenta que dijo Donatello a una de sus estatuas. De estas figuras emana, por la vivacidad de su voluntad, un poder que nos penetra; en especial de la estatua ecuestre de Padua. La vida individual nos hace frente como algo inasible por cualquier razonamiento, como lo sentirá quienquiera que esté ante María y el Ángel en la Anunciación de la Santa Croce. Los datos anteriores demuestran que este nuevo estilo se expandió desde la heroica Florencia y su escultor Donatello. Verrocchio ha creado con su monumento ecuestre del condotiero Colleoni la expresión cumbre de la fuerza indoblegable que pulsaba en los tiranos y condotieros de la Italia de entonces. El conocedor más profundo de arte en nuestro siglo, Jakob Burckhardt, lo llama "el monumento ecuestre más grandioso del mundo". Si se piensa, a más, en la estatua ecuestre de Francesco Sforza, de Leonardo, de la que por desgracia sólo han quedado los esbozos, en que se representa el espíritu vigorosamente móvil, que encontró en Leonardo su forma cumbre, se tendrá con estas tres obras la expresión más peculiar de este aspecto fuerte, móvil y guerrero del Renacimiento.

La individualidad insondable es la otra parte del sentimiento artístico de la vida de esta época. Enseñorea las exposiciones más pacíficas. Con

* Considerado como papa ilegítimo [T.].

imponente austeridad se expresa este aspecto en Verrocchio. Así, en sus dos cuadros de la Academia Florentina, el más antiguo "Tobías y el Arcángel", que es de sus primeros tiempos, y luego en el que Leonardo restauró. "El bautismo de Cristo". Se encuentra además en otros escultores florentinos, en especial en Signorelli, algo así como una floración primaveral saturada de alegría vital. En este arte objetivo surgen ingenuamente todos los aspectos de la vida, los grandes rasgos de la individuación no son sometidos a un estilo, sino que son reforzados, más aún llevados a un extremo. Este principio es lo común entre este arte y el drama de Shakespeare. En la valoración de la fuerza masculina la belleza pierde importancia, y el encanto amoroso de las mujeres experimenta una exaltación que nunca después ha sido superada. Lo terrible y lo alegre hablan con el más fuerte acento. Esta objetividad la convierte Leonardo en conciencia científica. Leonardo era un investigador de la naturaleza y supo aprehender el principio de esta tendencia, la relación de la fuerza anímica con la expresión de los rasgos, del movimiento anímico con los gestos, la referencia de los movimientos que, a partir de un centro, los enlaza. Sus dibujos revelan siempre un inaudito trabajo espiritual. Se remontó hasta la anatomía científica, estudió el problema del movimiento como ingeniero y como físico, rastreó el misterio de la belleza humana hasta en las manos. La belleza de la adolescencia y de las mujeres adquiere en él y en Verrocchio algo extremado, una acentuación de lo delicado, soñador, misterioso, pleno de gracia. Frente a esto su cartón de la batalla de Anghiari alcanza el extremo de la energía guerrera y móvil. Por otra parte, el horror que surge de las profundidades del mal, nunca se ha expresado mejor que en su Judas. La obra pictórica más grande de los siglos brotó así, en relación con las sinuosidades de la expresión individual: "La Última Cena". En este primer Renacimiento de las artes plásticas domina la misma objetividad ingenua que se presenta en los antagonismos de la situación, y que se limita a iluminar y a hacer comprensible acentuándola, enseñorea el mismo acento en la fuerza, en la energía del movimiento en la exposición del mundo masculino, tal y como estaba condicionada por una época guerrera, a la vez que por el nuevo concepto del mundo, que alcanza su expresión en la mecánica de Leonardo y de Galileo y en la política de Maquiavelo. Todos estos rasgos se encuentran de nuevo en Shakespeare. Todos surgen de las condiciones generales en que se desarrollaron las artes plásticas y el teatro en esta época.

El desarrollo subsiguiente de las artes plásticas se vuelve hacia lo típico, al equilibrio de los contrastes del individuo en un estilo armónico. Se puede decir que preparaba las formas posteriores de exposición poética. Pero, a la postre, lo común en Leonardo, Ticiano, Miguel Ángel, Durero y Rembrandt es que ofrecen imágenes de la existencia humana en las que yace el *organon* de la comprensión de la naturaleza humana. En las artes plásticas se consigue por vez primera una comprensión del hombre moderno. En esta época se acentúa también el sentimiento de independencia del hombre. Inclusive el arte del retrato ha exaltado esta conciencia del

propio valer. Ha hundido la existencia propia y la ajena en una alegría estética. Una conciencia triufante del hombre, en su autoglorificación, domina este arte. Si las criaturas de Rafael miran todavía hacia adentro, las de Donatello, Verrocchio, y después las de los flamencos, miran hacia afuera con una conciencia, plenamente moderna, de su fuerza.

Forma interior y técnica en los diversos dominios de la poesía

La forma interior de la poesía narrativa en las obras artísticas cumbres de esta época muestra rasgos comunes que permiten distinguir las creaciones de esta edad de la fantasía, tanto de las de Homero y Virgilio cuanto de las de Rousseau, Goethe y Dickens.

La poesía narrativa se distingue del drama ante todo en que la acción no se desarrolla ante un espectador, sino que el narrador, su genio artístico, es el intermediario entre su tema y la persona que lo recibe. En la novela moderna se presenta de muchas maneras la tendencia a disolver, por así decirlo, la individualidad del narrador para dejar hablar a las cosas mismas. La *Nueva Eloísa* de Rousseau y el *Werther* de Goethe son los ejemplos más destacados de la tendencia de aquella época que consistía en presentar bajo la forma de cartas o diarios, los documentos mismos que permiten mirar directamente la interioridad de los personajes. Así se inició la metamorfosis de la novela hacia su forma moderna. El análisis de la vida del alma, su estructura general humana y después la estructura interna del ser humano individual alcanzan su expresión. Los grandes narradores del Renacimiento no muestran en ninguno de sus rasgos esta tendencia hacia el análisis y el adoctrinamiento. Querían divertir y por ello el arte del narrador se interpone entre el objeto y el lector. La poesía narrativa renacentista se distingue de la medieval por este consciente y seguro arte de su mediación. Ranke mostró en cierta ocasión cómo la poesía medieval, que expone el ciclo de leyendas de Carlomagno y de sus paladines, se transforma en el Renacimiento, hasta que con la epopeya de Ariosto alcanza esta materia su forma artística más elevada. Ariosto utiliza los precedentes de Ovidio y Virgilio; está penetrado por las intuiciones de los antiguos sobre la belleza y la virtud; aprende en Bembo el lenguaje de las formas correctas y consigue por una reelaboración ininterrumpida de sus estancias imprimirles un libre y grácil movimiento. Pero lo esencial es la nueva forma interior, en lo cual Bojardo se le había anticipado. La materia, concebida en la Edad Media de acuerdo con perspectivas austeramente religiosas y caballerescas, se abandona ahora al libre juego de la fantasía. Domina la alegría por la plenitud y riqueza de la invención y por la realización sensible del acaecer vivo, que no se satisface en el detalle del fenómeno externo. La conexión no es lógico-causal sino que recibe su ley de la fantasía, que permite las idas y venidas de los personajes, que deja caer los hilos de la narración para recogerlos de nuevo cuando así lo requiere. ¡Qué realidad está a disposición de este arte! Aún no se ha apagado la alegría guerrera, el amor de las mujeres y el servicio a los señores de la

época caballeresca, cuando los descubrimientos y conquistas de ultramar abren un mundo nuevo en que la fantasía podía satisfacerse con creces; la vida hogareña todavía estaba penetrada por elementos románticos; pero en estos hombres pulsa aún una vida inmediata, irreflexiva, vigorosa. De este repertorio desgaja la poesía narrativa sus temas a manera de un tramado de acaeceres que no serán conducidos a su fin por una voluntad grandiosa, sino por la acción conjunta de muchos personajes y por las circunstancias exteriores. Nunca desde los días de Homero ha sido tan poderoso el temple de ánimo y el arte que requiere tal tema, como en Ariosto, Camoens y Cervantes. Éstos eligen una materia vasta, muy diversificada. Y el poder extraordinario con que se la representan sensible e intuitivamente en todas sus partes, la libertad con que la tratan, libertad todavía no lastrada por exigencias exageradas de realismo, les procuraba la conciencia del dominio de la fantasía que a veces se presenta como ironía romántica y juego con los temas en Ariosto, o como travesuras del humor en Cervantes. Tal estado de ánimo se comunica al lector, que con gusto se ve transportado a un estado de serena contemplación, de vitalidad intuitiva, sensible. No hay una tensión vehemente que lo haga avanzar en la lectura, sólo la curiosidad y el deseo de saber cómo se resolverán los enredos del destino. El estilo y el lenguaje son expresión de esta visualización que todo lo abarca y la comunican. La estancia de Ariosto disuelve el acaecer en momentos intuitivos aislados, cada uno de los cuales se expande en reposada complacencia; Cervantes ha creado, siguiendo el precedente de los italianos desde Boccaccio, un estilo de novela en prosa que, sin oropel poético, se levanta a una esfera poética: periodos en que se sostiene la fuerza intuitiva de lo sensible y que se expresan en un temple de ánimo contemplativo; engarce natural de esos periodos, música del lenguaje. ¡Con una sola ojeada aprehendemos la estructura de las partes de un argumento y el carácter de su enlace en un todo! Nunca puede ser la narración una simple copia de la realidad: debe desechar todo miembro sentimentalmente muerto y con sabia economía crear, utilizando los momentos más vigorosos en cuanto expresión, un enlace que produzca la apariencia de la vida. Nunca ha hecho retroceder tanto la poesía narrativa la conexión lógica de la acción frente a las exigencias de la fantasía, por lo que respecta a la elección y enlace de las partes, como lo ha hecho este gran arte de la fantasía. Es insaciable cuando se trata de amontonar escenas de efecto vigoroso. Las implícitas en el asunto no le bastaban. Los episodios de Ariosto y las novelas que Cervantes intercala enriquecen sus obras. Se construye en grandes escenas. ¡Cuán a menudo empieza Ariosto sus cantos con una reflexión general estableciendo con ello un corte en la narración! Incluso del tejido más apretado de la *Jerusalén libertada* se podrían entresacar partes individuales y convertirlas en asuntos independientes. El enlace de esta profusión abigarrada y casi infinita de aventuras no dictado por el entendimiento, que persigue los enlaces causales de lo real, sino por la fantasía, no es lógico, sino pictórico o musical. El poeta se esfuerza por sacar el mayor provecho del valor estético y del efecto artístico del proceso singular, mas no por

ello deja de serle sensible en todo momento la relación tonal de las escenas aisladas en relación a la melodía del conjunto.

Los italianos, de Boccaccio a Ariosto, han perfeccionado esta forma y se han convertido en los maestros de la narración artística de toda esta época. Al principio del *Orlando furioso,* Angélica aparece cabalgando por el bosque, Rinaldo y el héroe moro Ferragu están ahí. Luchan por la doncella, que entretanto ha huido, y uniéndose empiezan a buscarla. Cuando el moro busca a su señor en el río surge de repente de las aguas una cabeza espectral. A todo esto la doncella fugitiva se ha quedado dormida e inmediatamente aparece uno de sus caballerosos enamorados a su lado. Los personajes surgen no se sabe de dónde y lo que importa es que estén ahí cuando el poeta los necesita. Las escenas se suceden como si no tuvieran otro sentido que mostrar la plenitud de la vida. Los grandes contrastes que se dan entre los guerreros moros y los francos, entre la belleza, el abandono y la astucia de las mujeres y la valentía masculina, entre estados de ánimo vigorosos y delicados, aparecen siempre en nuevas figuras. Como Ariosto muestra al máximo su parentesco con la pintura coetánea del alto Renacimiento, puede contar siempre con los efectos de parentesco y contraste. Los caracteres se nos presentan como acabados en cuanto a su estructura. El interés del poeta en cuanto a su esencia no va más allá de lo que exige su objetivo artístico. Lo fundamental para el poeta es siempre la manera en que la secuencia de caracteres y de imágenes de valor sentimental muy diferente producen un peculiar efecto musical al componerse en un todo, a tono con el cual se afinan las partes, conectando, por medio del estilo y el lenguaje, unas con otras. En cambio, la relación causal de los acontecimientos no sólo es sacrificada en aras de la ley estética de la exposición, sino que queda disuelta por la tendencia del poeta a glorificar la casa d'Este. Y así como estos narradores italianos han ejercido su influencia sobre toda esta época por su forma artística, así también por la soberanía de la fantasía que parece jugar con la vida, han ejercido su influencia sobre la posteridad. Pues justo ahí había algo muy moderno. Así, Ariosto ejerció su influencia en el *Oberón* de Wieland y de manera menos visible aunque más profunda en el *Don Juan* de Byron.

Condicionada por la forma artística de Ariosto está la de Camoens. En sus *Lusiadas* alcanza su punto más alto, como poesía artística, la gran epopeya heroica de esta época. La consolidación del poderío mundial de España va acompañada por una literatura de carácter nacional acentuadísimo. El surgimiento de la monarquía es el trasfondo del Romancero del Cid, las aventuras y gestas del Nuevo Mundo son convertidas por Ercilla en objeto de un largo poema épico. Se dio así al estilo grandioso de la narración un contenido de fuerza tal que nada semejante se había dado desde la época de emigración de los pueblos y las Cruzadas. Ercilla tomó parte en la conquista de Chile, y ahí empezó a escribir su obra; toda la poesía de los conquistadores españoles encuentra expresión en su obra. Pero, por desgracia, con la forma artística y métrica que había tomado de los italianos, se sintió también obligado a introducir su utillería épica y sus figuras alegó-

ricas. El portugués Camoens, como Ercilla, habla por propia experiencia. La guerra lo educó. En las guerras de África perdió un ojo, durante dieciséis años vivió como soldado y empleado colonial en Asia. Ya en el sur nació su poesía. Todavía le tocó vivir la decadencia de su nación y murió cuando las tropas españolas ocupaban Portugal. También pasó por la escuela italiana de narración. Al comenzar su epopeya expresa su esperanza de superar a Ariosto; puesto que expondrá la realidad y no las hazañas de fingidos héroes, y la primera es siempre mayor que las segundas. La forma interior que forjó la epopeya romántica de los italianos, se llenó en este caso con una conciencia nacional y se amplió por las dimensiones del tema. El aliento del mar y el aroma y brillo meridionales de la India se perciben en el poema. Se trata sin duda de la epopeya heroica más significativa que hayan creado los modernos. Así como Ariosto traslada a su poema la fuerza pictórica de los venecianos, el momento pictórico de la exposición de Camoens es producido por el mar y las tierras meridionales. Ejerció una influencia que por entonces fue europea y que después sólo se confirmó en Portugal.

Pero en la historia del arte narrativo de esta época, el punto culminante son las creaciones de los grandes prosistas del cuento y la novela, y entre éstas el *Don Quijote,* de Cervantes. Más allá del dominio de la historia y del mundo a él enlazado de los mitos y sagas, se extiende la vida privada. Allí hay una conexión, que en última instancia, está fundada en la vida y las luchas de las naciones por el poder; aquí recibe lo recurrente su significado estético, puesto que expone con fuerza sensible lo que universalmente mueve al alma, y que está contenido en la vida. Cuando, en Italia, la prosa fue elevada a forma artística por obra de Boccaccio, encontró ante sí una materia inconmensurable en los cuentos. Éstos destacan lo extraño y único en la conducta, en la decisión o en los cambios de vida, lo que tiene una conexión interna con la naturaleza humana. El sentido más agudo, que por entonces se forma, para captar la peculiaridad de la personalidad refuerza el interés por estos temas. De esta manera se procuró un amplio espacio a la forma artística del cuento en la poesía artística en prosa. La fantasía es aquí satisfecha por un giro imprevisto que saca fuera de lo cotidiano al tema, como si fuera algo extraordinario, y el sentido de la época para la significación de lo personal, en cuanto este giro es entendido también como exteriorización de la naturaleza humana. Justo porque las etapas de un giro del destino están comprensiblemente ligadas, los cuentos se convierten en el arsenal de que echan mano los poetas dramáticos de esa época.

La prosa poética de la época del Renacimiento abarca fundamentalmente dos géneros. Uno de ellos surge de la disolución de la novela de caballerías en la prosa, el otro abarca toda clase de exposición narrativa de la vida contemporánea o de la existencia humana intemporal. El primero contiene la materia de la exposición artística de Ariosto y Tasso. En el segundo, Boccaccio eleva a forma artística la novela amorosa y el cuento. Así surgió una amplia cuentística en que por vez primera se hizo oír la

concepción de la vida del primer Renacimiento italiano. También en la pintura de la época hay elementos cuentísticos. Boccaccio enlaza sus cuentos por medio de un marco narrativo y a tal tipo de enlace recurren, bajo formas diversas, los maestros del arte de la narración como Cervantes, Goethe y Tieck. Su exposición de la peste de Florencia, en 1348, y de la sociedad que se reúne para olvidar los males del tiempo narrando y oyendo narrar, es un modelo del nuevo arte del relato por su forma estricta y conforme a reglas. También la poesía pastoril de Sannazaro con su *Arcadia*, 1502, ha ejercido en parte una eficaz influencia en el nuevo arte de la prosa. Pero cuando el arte italiano empezó a influir en el espíritu auténticamente realista de los españoles, surgió al lado de las poesías épico-heroicas, la novela española en prosa, en el momento cumbre del poderío político, durante los reinados de Carlos V y Felipe II. En su novela picaresca. Hurtado de Mendoza ha puesto en eficaz contraste la vida de su pícaro héroe con el orden de la vida española que lo rodeaba. Y Cervantes ha creado las obras cumbres del arte de la narración en prosa durante esta época de la fantasía.

Cervantes aúna la energía más vigorosamente realista y plástica con sabiduría vital que traspasa las fronteras del espíritu nacional español de esa época. Tal sabiduría ha brotado de una experiencia que fue elevada a reflexión consciente por la literatura de su tiempo. Algo más de medio siglo antes, el pensador español más importante, Vives, había publicado sus notables escritos que, con completa libertad de espíritu, habían fundado el conocimiento moderno del hombre y la doctrina de la guía de la vida. En el mismo sentido escribieron Montaigne en Francia y Cardano y Telesio en Italia. Tales estudios se habían difundido por todas partes en la literatura y sociedad de aquellos días. Esta literatura dio origen a una apreciación del aspecto fisonómico del hombre, del lenguaje simbólico de sus gestos, los temperamentos y diferencias individuales, que se presenta también en Cervantes. Pero a la vez se hace valer en esta literatura un ideal de serena y rica sabiduría en lo que toca a guía de la vida, alejada por igual de las pasiones sensibles y de la ascética sabiduría que llena todas las obras de Cervantes.

Mostrar que Cervantes había asimilado la cultura espiritual de su época sería la tarea inmediata. Asistió a la Universidad de Salamanca y vivió después en Madrid dedicado a tareas literarias. El humanista López de Hoyos, le hizo participar en una publicación poética a la muerte de la reina Isabel; y se considera a Cervantes como su discípulo. En consecuencia, debió de poseer la cultura humanística de la época. Acompañó a Roma, como secretario, al Cardenal Aquaviva, y allí se vio sumergido en la atmósfera de la literatura humanista. Desde 1585 vivió en Sevilla en trato con numerosas personalidades de esa ciudad, notables espiritualmente y sensibles a lo artístico. Todo ello aconteció antes de la publicación de la primera parte del *Don Quijote* en 1605.

Al igual que Shakespeare, tuvo una variada experiencia siendo aún muy joven. Parece que dada la fogosidad de su juventud tenía más expe-

riencia de la vida de la que hubiera convenido. A causa de un pleito comercial fue, cuando joven, desterrado de Madrid.

Cervantes se sale así, por la universalidad de su concepción de la vida, del marco de la literatura poética española. De aquí que su novela haya tenido efectos europeos entonces y haya podido llegar a formar parte permanente de la literatura universal.

Lo extraordinario reside en la fábula misma: una personalidad noble, altamente dotada y por lo demás sabia, que se ha extraviado hasta la locura en aquel mundo romántico de la caballería, al grado de creer en él con toda certidumbre. Y cuando choca con el orden establecido de las cosas, surge de este carácter sublime y de esta inteligencia grandiosa un sistema siempre creciente de fantasías, que tiene que mantenerse en pie mediante las más sutiles invenciones. Pero lo grande está en esto: frente a la fantasía excéntrica, quintaesencia por decirlo así de una imaginación que vuela por encima de sí misma, está como contrafigura Sancho Panza, con su entendimiento vulgar, sensible, rústico, que con perfecta autenticidad psicológica es disuelto y desbaratado, bajo el influjo de una gran personalidad, en lo que tiene de tramado peculiar, firme, limitado. De aquí surge una doble secuencia de ocurrencias, por un lado las aventuras en sí mismas, por otro la construcción de fantasías, alimentada una y otra vez justo por esas aventuras —telas de araña— divertidas y etéreas que flotan sobre la realidad. En especial es eficaz la disolución de la ilusión del gobierno de un Estado en Sancho Panza, que, sin embargo, no anula la fe basada en la adhesión a su señor. Todo el incidente se eleva a una significación universal, ya que expresa la gran sabiduría de Cervantes, surgida de sus dolorosas experiencias, y según la cual nadie vive libre de locura. No sólo se expone la fantasía de los ideales de la caballería en contraste cómico con un mundo inteligible y ordenado conforme al entendimiento, sino más bien el de toda ilusión de una naturaleza noble que se eleva sobre sí misma y sus obras en el mundo, el de todo contraste entre el ideal y la realidad.

La técnica de la novela muestra a primera vista limitaciones ciertas y palpables. El conflicto en que se apoya no va en aumento, no conduce a un enlace complicado de la acción, sino que, como en las novelas de caballería y en las epopeyas caballerescas, su modelo cómico, consiste en las aventuras mismas. Éstas abarcan toda la vida de Don Quijote. De primera intención sólo se pensó en una determinada serie, el final de la primera parte permite ver que no se había planeado una continuación de las aventuras de Don Quijote hasta su muerte, pero, pese a muchas exageraciones de la segunda parte, que surgen del juego de la buena sociedad con Don Quijote y Sancho y que se salen del marco, el proseguirlas hasta la muerte de don Quijote es artísticamente correcto. El orden de la serie de aventuras tiene su peculiar encanto estético. Los acontecimientos les sobrevienen a los héroes desde fuera. Esto está conforme con la verdad de la vida. El lector se divierte con la sorpresa y en vez de tensión hay una agradable expectación de nuevos y divertidos cuadros. La monotonía se evita, primero, porque conforme a una honda verdad natural, el carácter de ambos héroes

se expone una y otra vez, y nadie puede predecir cómo se comportarán, y luego porque las aventuras mismas y los procesos internos que originan, en especial los diálogos entre ambos héroes, siempre corren parejas. También la oposición de lo humanista y de lo romántico encanta siempre. En estos diálogos se expresa la facultad mímica de una época a la que era extraño el pensamiento abstracto y en que los trasuntos de lo vivo reclamaban gran parte del pensar con fuerza tan originaria que, dejando a Shakespeare aparte, nada se le puede comparar en la literatura de todos los tiempos. Un diálogo como el de Sancho Panza y su mujer acerca de lo que sucedería cuando Sancho se viera en posesión de una ínsula no tiene en la novela nada que se le asemeje en bondad de corazón, en consideración burlona del mundo, en fuerza cómica más tierna que evita toda exageración, en una mímica que siempre es divertida. Sólo las escenas entre el joven hijo de comerciante, Wilhelm Meister, y la actriz Mariana, hacen recordar esta atmósfera. La amplitud de su influencia se debe también a que estas escenas abarcan la totalidad de la vida española. El cura, el barbero, el licenciado, los pastores, los gitanos, los peregrinos, los comerciantes, los cómicos de la legua y los guardianes de leones, la alta nobleza y su círculo, todo aparece paulatinamente y las novelas intercaladas amplían todavía más la perspectiva. La interpolación de estos cuentos es también un recurso artístico que ejerció su influencia en Goethe y en sus discípulos. Pero más perfecta es aún la técnica ahí donde Cervantes hace que el cuento se entreteja con la acción misma. Otro de los extraordinarios rasgos de efecto en esta novela de la fantasía reside en la visión plástica de Cervantes. La precisión y fuerza con que están trazados ambos personajes principales, fisiognómica y mímicamente, siempre ha tentado a los pintores a representarlos. Cada una de las escenas cuenta con su efecto plástico: el entierro por los otros zagales del pastor enamorado, en el pasaje en que por vez primera aparece Marcela, la que lo desdeñó; la aparición de la aventurera figura de don Quijote en medio de los pastores con su piel de cordero negro y la corona en la cabeza, el recitado de su poesía de despedida y de pronto la aparición de la pastora Marcela en las peñas por encima de la tumba. La llegada de don Quijote al mar. Tal efecto escénico se eleva a lo sublime con el encuentro del loco don Quijote y el enloquecido Cardenio, equiparable a la gran escena del *Rey Lear* en que aparecen en la llanura los tres locos, el efectivo, el fingido y el sabio en traje de loco. Pero lo cierto es que casi todas las escenas producen un efecto plástico. Cervantes veía con los ojos de un gran pintor. Es la época en que los pintores venecianos habían dominado la representación de la vida mundana, en que España estaba saturada de cuadros, bajo el reinado de sus dos últimos monarcas dominadores del mundo, y en que la facultad artística de la nación en lo que afectaba a color, luz y efectos de atmósfera, empezaba a desarrollarse como la pintura realista bajo tales influencias. Cervantes es el narrador más plástico en la literatura universal hasta Walter Scott.

El efecto último y cumbre de esa su novela, surgido del ser entero de Cervantes, residía en que todos los movimientos del alma están recogidos en

la serenidad contemplativa de su narrador. Ésta se comunica también al lector, incluso ahí donde las acciones provocan emoción, miedo y terror. De aquí surge un sentimiento mezclado que es muy característico en general del efecto estético romántico.

También el cuento fue elevado por Cervantes hasta su efecto cumbre por esta técnica de la narración. Justo por el enlace de la exposición, de una alta nobleza del alma, de escenas conmovedoras, con los efectos plásticos más teatrales, no tiene *La gitanilla* nada que se le pueda comparar, y esta historia de la Preciosa también ha ejercido una influencia extraordinaria en el arte ulterior.

Marlowe

En 1590 apareció el *Tamerlán* de Marlowe. Su héroe era el hombre de poder tal y como lo había caracterizado la tragedia romana *Octavia,* en Nerón, y glorificado la literatura italiana del Renacimiento. El alma de su drama era la acción apasionada, tremendamente apasionada, el alma misma de esta época inglesa. La monarquía absoluta y los señores de las grandes familias que menospreciaban la vida con orgullosa avidez de fama y grandioso afán de poderío, aunque también sacrificándole todos los principios de la moral privada; los héroes de los mares y los aventureros de la época que echaban las bases del imperio marítimo de Inglaterra; un estamento de comerciantes que, guiado por una gran política comercial, se daba a competir por sus audacias con las acciones del Estado; un público que exigía para su diversión que se le pusiera todo ante los ojos, energía, magnificencia, aventura, acciones sangrientas: a todo esto respondía Marlowe. Una literatura enseñoreada por los trágicos romanos, las poesías italianas y una literatura político-filosófica igualmente italiana, había formado a estos poetas y a su público. Un arrojo carente de escrúpulos que lucha contra la muerte por mor de las glorias más altas y del más desenfrenado gusto de vivir, era el ideal de vida de esta época inglesa vista desde cierto ángulo.

Pero el drama de Marlowe está también condicionado por su temperamento y evolución literaria. A esto debe que haya arrancado de entre los caracteres de la época precisamente este ideal de vida y haya asimilado los elementos homogéneos en la literatura coetánea. Para sus contemporáneos no sólo fue el poeta de la pasión, sino el ateo que asumió con pasión tormentosa un modo de pensar tan ajeno en Inglaterra y que lo persiguió hasta sus últimas consecuencias vitales, lo que lo hizo oponerse a la vida burguesa de la época y lo precipitó hacia un fin prematuro en medio de una vida salvaje y en ambientes que estaban muy por debajo de su talento.

Tamerlán es para Marlowe el símbolo de la voluntad de poder. Por una primitiva genialidad de señorío se levanta desde su bajo origen hasta el dominio del mundo. Con profunda mirada destaca Marlowe como las características más peculiares de una naturaleza de poder, la inconmovili-

dad de las decisiones tomadas y la creencia fatalista en la propia estrella. Con ello reconoce también el parentesco entre la lucha de la inteligencia por el dominio de la naturaleza y esta voluntad de dominio; en ella se apoya también su *Fausto*, e infunde esta conciencia de dominio también a su *Tamerlán*. En la naturaleza hay por todas partes lucha por el poder, los cuatro elementos pugnan dentro de nosotros por el dominio:

Nuestras almas, cuyas facultades son capaces de comprender la maravillosa arquitectura del mundo y medir el curso de todos los errantes planetas, incluso persiguiendo el conocimiento infinito y siempre moviéndose como las inquietas esferas, nos impelen a nunca descansar hasta alcanzar el fruto más maduro de todos, esa perfecta dicha y única felicidad que es el dulce disfrute de una corona terrena.*

A esta grandeza interior corresponde la apariencia exterior. Está descrita en tal forma que cada rasgo de ella es un símbolo de lo interno: su gran talla es semejante a sus deseos, los hombros tan amplios "que podrían soportar la carga del viejo Atlas", sus ojos, "penetrantes instrumentos cuyos círculos encierran, en sus esferas, un cielo de astrales cuerpos", "es de piel pálida, en la que se leen las pasiones". Si se arruga su frente, cada arruga es la tumba de un pueblo, pero si se serena, irradia alegría pura y vida. Dedos largos y nervudos que revelan excesiva fuerza. En resumen: "el mundo habrá de someterse a Tamerlán". La acción se fragmenta en grandiosas escenas aisladas, cuyo único enlace interior es el fogoso aliento de este hombre de poder y su camino hacia el dominio del mundo. En la mayoría de estas escenas se manifiesta claramente un simbolismo grandioso. El rey Micetas huye de la batalla; en sus manos lleva la corona: esta utilización plástica de la corona, tan gustada por Marlowe, será utilizada más tarde por Shakespeare en la genial escena en que Enrique IV arrebata la corona al padre agonizante, y se la planta en la cabeza, lo que hace que el padre vuelva en sí. Otra escena extraordinaria es aquella en que Bayaceto, que Tamerlán lleva consigo encerrado en una jaula, es hecho salir para servir de escabel a sus pies. O aquella en que Tamerlán, antes del ataque está sentado en su tienda blanca; pero si no ha habido sometimiento, la tienda y sus vestiduras aparecen, al segundo día, teñidas de rojo sangre, y si la resistencia se prolonga por más tiempo, "enarbola pendón negro". Al lado de esta conexión interior de las escenas, hay un enlace exterior constituido por la historia del amor de Tamerlán por Zenócrata: en hermosas escenas se expone la entrega, brotada de fuerzas naturales, de una hembra de sangre real a un rey por naturaleza, pese a su bajo origen y a sus costumbres bárbaras. El final expone el dominio mundial de Tamerlán que comparte su trono con ella: "¡Siéntate, divina Zenócrata!"

Fragmentada la obra en imágenes, éstas están, sin embargo, enlazadas por la pasión única del héroe, que lo empuja siempre hacia adelante. Con-

* El texto en español de las obras de Marlowe está tomado de la versión de Juan G. de Luaces, publicada por José Janés, editor, Barcelona, 1952. [E.]

tiene la exposición, concebida con la penetración del genio, que describe un carácter heroico: en este punto capital es el modelo de Shakespeare. Entre la inaudita energía de voluntad de este héroe y sus acciones no existe reflexión o consideración alguna, nada estorba su curso turbulento; el brote de una resistencia y el súbito irrumpir de la energía de la voluntad, son casi simultáneos. Contiene también la oposición y la complementación de este extremo de la energía varonil en la correspondiente naturaleza femenina, excéntrica, entregada sin reflexión, como empapada en ternura y suavidad. Con esto es también el fundamento de la concepción que Shakespeare tiene del círculo de las individualidades. Y existe en él el curso impetuoso de la acción que se convertirá en el alma del drama inglés. A la vez Marlowe lo desintegra en grandes cuadros efectistas por sí mismos en los que se concentra como en símbolos grandiosos la atmósfera de la escena aislada. A este curso apasionado y tempestuoso de la acción se ajusta el verso libre de Marlowe que Shakespeare recibe y continúa. La energía que todo lo anima se exterioriza en expresión exaltada y desmesurada, en cuadros inauditos. Un final en que se mezclan temples de ánimo trágicos y heroicos, como los que hay en esta obra, es ya el modelo de la escena final del *Hamlet:* aquel en que Zenócrata es hecha señora del destino de su derrotado padre, el sultán de Egipto, por el gran señor de los mongoles que no puede perdonar por sí mismo al vencido, y en que restaurando el poder de su padre, comparte el trono con Tamerlán; luego vienen las palabras finales de Tamerlán:

> Siéntate, divina Zenócrata, ya que aquí te coronamos por reina de Persia y de todos los reinos y dominios sometidos y por someter al poder de Tamerlán. Como Juno, cuando fueron suprimidos los gigantes que arrojaban montañas a su hermano Júpiter, así parece mi amor ostentando sobre sus sienes los triunfos y trofeos de mis victorias, y, como la hija de Latona, inclinada a las armas, añade más valor a mi vencedor espíritu. Para a ti complacerte, dulce Zenócrata, egipcios, moros y los hombres de Asia, desde Berbería al Océano Índico, todos los años pagarán tributo a tu señor, y desde los confines de África hasta el Ganges le verás extender su poderoso brazo. Y ahora señores y fieles seguidores míos, adquiridores de reinos con vuestras marciales proezas, quitaos las armaduras, poneos vestiduras escarlata, subid a vuestros tronos, rodeados de huestes de nobles, y haced leyes para regir vuestras provincias. Colgad vuestras armas como Alcides, porque Tamerlán hace tregua con todo el mundo. Ahora a Arabia, tu primer prometido, Zenócrata, le enterraremos con la honra que le corresponde, así como a este gran turco y a su bella emperatriz. Y, tras todas estas solemnes exequias, solemnizaremos los ritos de nuestro casamiento.

Como segundo símbolo de grandiosa fuerza expresiva de su época, Marlowe ha trabajado la leyenda de Fausto. En ella podía exponer la voluntad de su época de alcanzar el dominio de la naturaleza como un señorío espiritual sobre sus misterios y sus fuerzas. Entre Roger Bacon y el Lord Canciller, que definió la ciencia como medio de dominio de la naturaleza, encuéntrase este Fausto. Y Marlowe se da a la tarea de exponer una se-

gunda gran forma de carácter que era típica en su época. Marlowe había visto y absorbido lo suficiente en lo que toca a cultura espiritual de esa época, como para poder exponer semejante carácter. Y sin duda hubiera sido ésta su obra más profunda en cuanto al sentido, de no haber mediado en la naturaleza y en el desenlace de la leyenda ciertas dificultades que requerían un espíritu más maduro para ser resueltas, y de no haber asumido su propio y fogoso impulso hacia el disfrute de la vida, la comprensión de ella, la fama y el poder, por las circunstancias en que vivía un dramaturgo inglés de esa época, formas estrechas, burdas y burlonas que estaban en consonancia con los aspectos más deleznables de la leyenda. ¡Qué contraste!

Goethe necesitó de una larga vida para desarrollar amplia y profundamente el contenido de este impulso vital, y para dar la forma que exigía a la leyenda. Goethe se tomó ese tiempo en una época europea en que las sombras de diablos, demonios y ángeles habían empalidecido, y en que la gran tendencia hacia el dominio por medio del saber era una vía triunfal. Y Goethe pudo experimentar todas las formas del disfrute refinado de la vida, del pensamiento científico más profundo, de un incansable esforzarse por repartir bendiciones a su pequeño país, y pudo ver todavía cómo se realizaban formas más grandiosas en torno suyo. Marlowe se había librado ya de los espectros de una edad teológica, tenía un alma libre, pero por ello entraba siempre en conflicto con los poderes dominantes, y fue desterrado de todas las esferas burguesas o de la corte, en las que podía haber encontrado satisfacción ese impulso vital de gran estilo; en el loco ajetreo de una vida de taberna y de placeres ruines, de burlón disfrute, todo se le aparece bajo formas aventureras, excéntricas, truhanescas. Así las épocas han decidido la manera en que este gran símbolo debía ser concebido y conformado por dos grandes poetas.

La actitud fundamental de Marlowe respecto al gran símbolo de la leyenda fáustica es definida por muchos pasajes de su drama, actitud que está en plena concordancia con las noticias que tenemos sobre él y sobre su vida. Desprecio de una naturaleza soberana por lo que las ciencias ofrecen. "Yo, que con concisos silogismos he confundido a los pastores de la Iglesia alemana" Como meollo de la fe teológica reconoce estas dos proposiciones: *si pecasse negamus, fallimur* y *stipendium peccati mors est:* por consiguiente, tenemos que pecar y estamos condenados a la perdición. "¿Cómo llamar a esta doctrina?", "¡Adiós, teología!" A esto corresponden las palabras de Fausto: "El infierno es una fábula"; "¿Crees a Fausto tan necio que imagine que después de esta vida hay pena alguna?", "Eso son tonterías y meras charlas de viejas". Su actitud intelectual es, pues, interrogar a la razón, a la luz natural, que por aquella época se consideraba encarnada en los filósofos de la Antigüedad. Por ello confiesa que su alma "está con los antiguos filósofos". Pero se distingue de los antiguos en este punto: "Ser soberano, el imperio no tiene otro límite que el espíritu del hombre": tal es el objetivo del hombre nuevo, de un contemporáneo de Bacon. Quiere "conseguir la divinidad", como un místico, ¡salvo que

por caminos completamente diferentes! "¡Cómo me embriaga la idea de poderío!" Dominio sobre todas las fuerzas de la naturaleza, solución de las dudas, invención que todo lo somete: tal es su objetivo. Exige apagar la sed de saber que le provocan sus problemas. En este contexto el soberbio pasaje: "Dime quién hizo el mundo". Mefistófeles: "No lo diré". "Buen Mefistófeles, dímelo". ¡Inútil! Sólo está obligado a decir lo que "no vaya contra nuestro reino". Y en el mismo contexto la solución profunda del concepto de infierno: el infierno está en todas partes en que hay hombres y espíritus malos.

> No tiene límites, ni está circunscrito por nada. Doquiera que nosotros estamos está el infierno y donde el infierno está siempre hemos de hallarnos nosotros. Y, para concluir, cuando el mundo se disuelva y todas las criaturas sean purificadas, todo lo que no sea cielo será infierno.

Esta concepción fundamentad debió llevarle a una reelaboración de la leyenda: infierno, Satán, Mefistófeles sólo serían símbolos de que el poeta echaría mano conscientemente; el impulso vital del hombre es conforme a la naturaleza y no debe llevar a una condenación eterna; la magia es símbolo del dominio del espíritu sobre la naturaleza. Pero Marlowe no disponía, por las razones antes dichas, de la fuerza capaz de operar esta metamorfosis. Por ello su obra es contradictoria y su Fausto cae en un cobarde arrepentimiento. Cuando por vez primera aparece Mefistófeles, Fausto le dice:

> ¿Tanto sufre el gran Mefistófeles por verse privado de los regocijos del cielo? Aprende de Fausto fortaleza varonil y desprecia esas alegrías que nunca poseerás. Lleva esta noticia al gran Lucifer: que Fausto, habiendo incurrido en la muerte eterna por sus desesperados pensamientos contra la divinidad de Júpiter, dice que quiere entregarle su alma al diablo, siempre que él le conceda vinticuatro años de vivir en medio de todas las voluptuosidades.

Pero este ánimo no aparece en las escenas con el Papa en Roma, y con el Emperador alemán. El juego de sombras de Alejandro, la aparición de Helena e inclusive la sublimidad de la escena final en nada modifican el trágico desenlace. En sí, esta escena final es quizá lo más grandioso que escribió Marlowe. Así como la escena en que, después de la aparición de los ángeles bueno y malo, dice Fausto: "Tan endurecido está mi corazón, que no puedo arrepentirme" —que de seguro flotaba ante Shakespeare al escribir aquella escena en que el rey, en *Hamlet,* se levanta del reclinatorio—, así el curso de los movimientos trágicos del ánimo en este monólogo final es introducido con tan escénica efectividad, representada sensiblemente por el curso exterior de la trama, y es tan fluido como los mejores pasajes de Shakespeare. El ángel bueno y el malo han dejado solo a Fausto, falta todavía una hora para la medianoche, en que se cumplirá el pacto de veinticuatro años.

Deteneos, móviles esferas de los cielos, cese el tiempo y nunca llegue la medianoche.

El tercero de los grandes caracteres que ha creado Marlowe es el criminal con poder, Barrabás, el judío de Malta. Tal como aparece aquí está emparentado por hermandad con el hombre de humana voluntad de poder. Ambos han sido creados en tres periodos ligados entre sí por la poesía mediante su pensar analógico. En las viejas leyendas griegas se trata de crueldades, innumerables crímenes, homicidio, adulterio, incesto. Fundándose en la leyenda, Eurípides rodea su exposición con una atmósfera de hechos violentos y de conciencia criminal. Después, en los tiempos de Nerón, luego en el Renacimiento italiano, francés, inglés: Maquiavelo, los Guisa, Ricardo III, etc. Pero la obra de Marlowe adquiere un significado más amplio. Su concepción de la vida ha creado en este caso un contexto absolutamente trágico. En su prólogo, Marlowe presenta a Maquiavelo como el escritor de quien proceden las máximas conforme a las cuales han de actuar los hombres en esta obra. Pues tal es el sentido de este prólogo y de la obra por entero: Maquiavelo ha desembozado la naturaleza del curso del mundo, y lo que Marlowe pretende exponer no es la naturaleza criminal de un individuo sino la contextura general del llamado mundo moral. Este prólogo, en que aparece el propio Maquiavelo, merecería ser citado como el documento más importante de la influencia que éste ejerció sobre los dramaturgos ingleses. Una vez que Marlowe lo hubo traído tan a primer plano hubiera sido casi imposible que Shakespeare no lo utilizara a su vez: es bien sabido que lo cita. A lo que se atiene es a *El príncipe*. Que el curso del mundo es para Marlowe tal y como Maquiavelo se lo representaba, resulta claro cuando se da a considerar los poderes dominantes en la isla de Malta. Se trata de los caballeros de la orden de Malta, del clero y de los ricos comerciantes judíos. Hablando de los caballeros de Malta, Barrabás dice: "Sí, política. Eso es lo que practican y no la sencillez". Los judíos: "Por todos lados nos enriquecemos. Éstas son las bendiciones prometidas a los judíos y en esto consistió la felicidad del anciano Abraham"... "¿Y quién es honrado sino por su riqueza?" Domina la idea de que los judíos son ahora, en todos los países, los grandes capitalistas. Barrabás hace el recuento de los judíos banqueros de Italia, Francia, Portugal, Grecia. Quién gobierne a Malta, turco o maltés, le es indiferente. Contra el reproche de que su raza ha sido rechazada por Dios hace valer esta dialéctica: "¿He de ser castigado yo por sus delitos?" Conciencia de estar hecho de un material más fino, el arte innato del oportunismo, cínica vulgaridad licenciosa: de tal terreno brota el carácter de Barrabás. Fue lo más perfecto antes de que apareciera Shakespeare.

II. SHAKESPEARE Y SUS CONTEMPORÁNEOS

Shakespeare es, en nuestra opinión, el poeta más grande que ha producido la humanidad. Cómo surgieron la *Iliada* y la *Odisea,* y qué parte pueda reclamar en el proceso de su plasmación artística un poeta individual es cosa que se nos oculta. Todos los demás poetas no le llegan a Shakespeare. Goethe levantaba con razón su mirada hacia él como a la "estrella de primera magnitud" y sólo su *Fausto* podría figurar al lado de *Macbeth* y *El rey Lear.* Sólo el deslumbramiento de los historiadores católicos o románticos de la literatura pudo poner a Calderón junto a Shakespeare. El ingenioso Lope de Vega se queda muy atrás de Shakespeare en lo que toca a la profundidad vidente de su comprensión psicológica; al igual que Cervantes es poderoso de pensamiento, pero le va a la zaga en riqueza y amplitud de fantasía. Shakespeare es el más grande entre los videntes de la humanidad que, como poetas, han intentado esclarecer el misterio que nos rodea.

Todos los medios empleados para hacernos comprensible la grandeza de Shakespeare, para penetrar en la génesis del hombre que se nos presenta como autor de *Hamlet, Lear* y *La tempestad* han sido hasta hoy infructuosos. De su vida tenemos escasas noticias y lo poco que de él sabemos está en agudo contraste con la grandeza de su obra. Bajo la máscara inescrutable del comediante y el empresario teatral cruzó por la vida el poeta más grande de la humanidad. La misma época que nos ha trasmitido un enorme acervo de noticias sobre la reina Isabel y sus cortesanos, y sobre el rey Jacobo, apenas ha dejado unas palabras acerca de este rey de la poesía. Su grandeza espiritual no estuvo al parecer acompañada por ninguno de los signos reconocidos de poderío espiritual personal. Sólo así se explica que se haya podido forjar en las historias de la literatura la fábula de que Bacon fuera el autor de esas obras. El trabajo paciente y diligente de los eruditos ingleses para rescatar de entre el polvo de los archivos tales o cuales noticias sobre Shakespeare, por valioso que sea, no ha contribuido en nada a esclarecer cómo surgió este espiritual poder universal.

Tampoco en sus obras encontramos información suficiente. Aquí hay hombres, tramas, destinos que parecen haber sido creados por la naturaleza misma. El poeta comercia con los hombres más poderosos y con las mujeres más bondadosas fría e impasiblemente. Si bien las obras revelan el curso del mundo, enmudecen en cambio sobre el poeta. Sólo en los sonetos parece hablar de sí mismo, y algunas escenas de sus dramas, sobre todo de *Hamlet* y de *La Tempestad,* dejan ver su intimidad. Pero estas referencias a su persona están tan envueltas por la discrepancia y lo que dejan ver de esa intimidad es tan excepcionalmente extraño y enigmático que también arrojan una luz insuficiente sobre este gran espíritu.

Ahora bien, de un poeta dicen en general más sus obras cuando se las logra colocar en orden cronológico, pues con ello tenemos el contexto de

una evolución. La erudición shakespeariana ha conquistado un mérito extraordinario al aproximarse a la solución de esta tarea. Puede precisar la fecha de estreno de un buen número de obras gracias a noticias de aquellos días. Respecto de otras la deduce de alusiones y utilizaciones. El registro londinense de librerías y las impresiones más antiguas permiten fijar la fecha en que debió terminarse una obra. En muchos otros casos se ha podido precisar que una obra fue escrita antes o después que otras sin que por ello se pueda dar a la vez la fecha exacta de su composición. Cuando Shakespeare hace que Macbeth pronuncie las palabras: "Justicia, con mano igual, presenta a nuestros propios labios los ingredientes del cáliz que nosotros hemos emponzoñado",* parece que tuvo presente la escena aquella en que Hamlet, por la fuerza, hace beber al rey "la copa envenenada", le obliga a tomar el veneno que él mismo le ha preparado. Acerca de los caracteres y de los destinos de las pasiones que aparecen en los dramas de la madurez se encuentran inicios en los anteriores. El estilo de sus dramas, ante todo, muestra grandes diferencias. ¡Qué contraste entre la plenitud sensual, el ritmo suave y melódicamente fluido de sus obras de juventud, y el estilo de los años tardíos en que corta la idea en medio del verso y rompe el discurso, lanzando apretados giros dramáticos, en yuxtaposición, como Ticiano o Rembrandt colocaban a lo último sus colores o como el Beethoven de las postrimerías apiñaba sus compactas ideas, musicalmente masivas. Estos recursos han permitido a la postre precisar la secuencia de muchos grupos temporalmente unidos de sus obras y establecer las líneas exteriores de la historia de su evolución: a sus primeros ensayos poéticos todavía condicionados por obras anteriores y por la influencia de Marlowe siguen sus obras de juventud empezando con *Romeo y Julieta,* y que comprenden en especial el ciclo histórico del *Ricardo II* al *Enrique V,* y sus comedias más regocijantes; después aparecen las obras maduras de sus años de plenitud, ante todo *Julio César, Hamlet, Otelo, Macbeth, Lear, Coriolano, Antonio y Cleopatra;* y el final lo constituyen los dramas del crepúsculo prematuro de su vida en Stratford, *La tempestad, Cimbelino, Cuento de invierno* y *Enrique VIII.* Pero después de esto se hace más perentoria la interrogación acerca del vínculo interno que une a este grupo de obras entre sí y qué fuerza interior las ha fraguado precisamente tal y como se presentan y precisamente en tal secuencia. En particular, constituye un enigma de difícil caracterización el profundo pesimismo de las obras de los años de su más hermosa madurez.

Nuevos medios para contestar a esta interrogación nos los procura la erudición shakespeariana en su rebúsqueda de las fuentes de obras aisladas. Uno de los rasgos que más destacan en las creaciones del genio dramático consiste en que la fábula de una gran creación casi nunca es inventada por el propio autor: se le ofrece desde fuera y tiene que luchar con sus rígidos datos como con una realidad exterior, si es que su drama ha de alcanzar el grado supremo de realidad. Ahora bien, conocemos por com-

* El texto castellano de las obras de Shakespeare ha sido tomado de la versión de Luis Astrana Marín, Aguilar, S. A. de Ediciones, Madrid, 1951 [E.].

pleto los dramas, cuentos, elaboración de leyendas, crónicas y biografías que Shakespeare usó casi literalmente. Ahí donde no se ha podido encontrar una fuente, como en el caso de *Trabajos de amor perdidos,* tampoco es posible afirmar que el argumento no haya sido tomado de fuera. Podemos suponer que fundió varias de estas fuentes. Nos podemos sentar a trabajar con él, por decirlo así. Es éste uno de los medios auxiliares de mayor fineza con que cuenta el historiador de la literatura, el poder echar una mirada sobre el poeta en los momentos de la actividad de su imaginación: cómo transforma los rasgos aislados que se le entregan; cómo surgen los motivos de una acción de la conexión de un sueño que flota ante él, y que por tanto condicionan tales desviaciones. Así, todos sus dramas reales, en tanto que no se trata como en el caso de su *Rey Juan* de una simple adaptación de una obra antigua, se fundan en Holinshed y Hall; a más de ello en el *Ricardo II* echó mano quizá de un poema y con toda seguridad de una obra más antigua en los primeros *Enrique IV* y *Enrique V.* Es también muy interesante ver cómo le trasmiten las fuentes que le procuran su argumento la intuición medular de la trama. Tal es, por ejemplo, en *Ricardo II, Ricardo III* y *Enrique IV* la fuerza soberana de la personalidad política genial ante la legitimidad, y los conflictos que de aquí se originan, y la reacción en contra de los usurpadores geniales, en tanto que, por contraste, en *Enrique IV* vemos el desarrollo y desbordamiento de un poderoso genio político acompañado por un seguro derecho de herencia. Todas las desviaciones de las fuentes dignas de destacarse están condicionadas por tal intuición fundamental y medular. En los dramas romanos su fuente única es Plutarco en la traducción inglesa de North que, en contraste con las toscas crónicas, entraña una concepción de la acción política condicionada por la finísima cultura moral griega y romana y el puesto que en ella tiene la individualidad heroica. A tal fuente se atenía Shakespeare hasta lo literal. Su concepción de los asuntos humanos surge con mayor fuerza en la comparación, pues él hace retroceder aún más los móviles de las circunstancias políticas comunes —que ya Plutarco soslayaba llevado por su punto de vista etiológico— y destaca así lo humano del tema en grandes escenas, utilizando la caracterización de Plutarco por medio de rasgos contrastantes, duros y sin mediación que van apareciendo unos junto a otros, para crear una unidad más profunda de la individualidad. Sus restantes tragedias se fundan en fuentes que han sido ya trabajadas por una fantasía productiva y libremente plasmadora; pero inclusive ahí donde hay de antemano una rica exposición poética, como es el caso de la leyenda de Romeo y Julieta, que se encuentra en la gran poesía narrativa de Arthur Brooke, su poderosa y comprensiva fantasía ha realizado a partir de un núcleo la construcción dramática de la trama. Shakespeare saca de la materia suposiciones sencillas, fáciles de grabarse en la memoria, reduce implacablemente la acción al menor número posible de momentos necesarios de la misma, pero expande éstos a su vez en grandiosas escenas en las cuales pone toda su intuición sensible y vigorosa de estos hombres y de estas relaciones. Estas esce-

nas miran hacia atrás, hacia adelante; sin preocuparse les concede todo el espacio que necesitan según las medidas que les traza su fantasía.

Pero de lo que se trata ahora es de ligar estas visiones aisladas sobre la actividad de la fantasía en Shakespeare. El tipo y la fuerza de la facultad poética de Shakespeare deben ser reconocidos en su facticidad y de acuerdo con sus condiciones. El punto de vista que permite comprender la vida y el mundo de Shakespeare, tiene que ser precisado. Así como en un diálogo a propósito de un objeto cualquiera y con cualquiera se hace más entretenido y útil en cuanto conocemos el contexto del que surge su punto de vista sobre el objeto, así cada uno de los dramas aislados de Shakespeare nos enseñará más y será más fácil comprenderlo, más divertido, profundo y libre, en su efecto sobre nosotros, cuanto más familiarizados estemos con el modo total de pensar, con la fantasía y con los medios de expresión del gran poeta. Y la tan valiosa manera histórico-evolutiva de considerarlos, recibirá por vez primera entonces, a partir de tal visión, los motivos realmente grandes para ir adelante, de lo que resultará la conexión entre estos *disjecta membra poetae*. A partir de aquí se podrá quizá ir más adelante de lo que han conseguido los extraordinarios trabajos de la erudición shakespeariana, por insignificante que tal progreso pueda ser por lo pronto. Shakespeare llevó a su culminación lo que los dramaturgos de la generación que le precedió habían realizado. Shakespeare se apoya en particular en Marlowe. Ciertas investigaciones han podido establecer que utiliza abundantemente a Montaigne. Leyó a Rabelais que no sólo influyó en sus creaciones humorísticas, ante todo en el *Falstaff*, sino que también le proporcionó las libres ideas del Renacimiento francés. Conocía en alguna forma la teoría, por entonces corriente, de los elementos, quizá por Giordano Bruno o por otros conductos. Creo poder sostener que Plutarco no sólo fue la fuente de sus dramas romanos, sino que este expositor del *ethos* griego y romano, penetrado de los valores de la individualidad con un espíritu estoico romano, también ejerció una gran influencia sobre su modo de pensar. Así vemos que Shakespeare tuvo un contacto vivo con la literatura filosófica de su época. Hacia semejante conexión nos remite otra consideración. Shakespeare estaba en comercio informal, pero por ello más libre, con los dramaturgos y comediantes del Londres de entonces. De ellos, Greene y Marlowe habían cursado estudios universitarios. Marlowe, a su manera tormentosa, había echado mano de todos los grandes hechos culturales de su tiempo; en especial, Maquiavelo —al que Shakespeare menciona también muchas veces— ejerció sobre él una influencia decisiva. Ben Johnson fue su amigo en el más auténtico sentido de la palabra; no sostuvo correspondencia con él, como Goethe con Schiller, pero ambos discutieron a menudo ante un tarro de cerveza, y se conserva un relato al respecto que nos dice cuán diferentes eran y cómo se apreciaban sin embargo. Ben Johnson había estudiado en Cambridge, era un erudito humanista de la especie más auténtica: dominaba en forma soberana un saber bien fundamentado y extenso; y se había familiarizado con las más ínfimas corrientes de su época, aquellas que podían interesar a un poeta. ¿Cómo

hubiera podido una naturaleza tan señorial como la de Shakespeare haber dejado pasar sin enterarse, la mayoría de las obras más comentadas de la literatura de esa época, rodeado como estaba por esta atmósfera en la que casi en todo diálogo se hacía referencia a los escritores de aquellos días? Si nos trasladamos a la atmósfera espiritual de esa gran época, si la apresamos en la diversidad de ocupaciones de su fuerza espiritual, si vemos manifestarse la libre fuerza de la fantasía en todos los dominios de la cultura de entonces y si, finalmente, buscamos los fundamentos últimos de esta fuerza de la fantasía en la época de Shakespeare, el misterio de esta inconmensurable fuerza poética no parecerá ya tan insoluble; se podrá comprender mejor el tipo y los límites de esta facultad una vez que se remita a sus condiciones. Cuando se estudia la vegetación de los trópicos a la vez que sus condiciones, hasta su planta más esplendorosa dejará de parecernos milagrosa. Busquemos todos los hechos espirituales que rodeaban a esta gran fuerza poética en su época y sobre los cuales se elevó, y las investigaciones aisladas sobre él se unirán como por sí mismas en un todo, su misteriosa fuerza poética será comprensible gracias a su relación con los testimonios espirituales que forman su base y sobre los que se ha elevado.[1] Sería ocioso preguntar cómo, dónde y cuándo respiró y se apropió todo lo que formaba la atmósfera espiritual de su época. Vivía en Londres, y éste debió vivir en él.

II

Si seguimos la historia del arte en Europa, es como si un viajero se acercara poco a poco desde las montañas aisladas de la Europa meridional al gran macizo montañoso de los Alpes. Así de compacto e imponente es el arte de los siglos XV y XVI. Después se desciende de nuevo. La fantasía parece disminuir bajo el efecto del espíritu científico. Nos enfrentamos pues a una interrogación de tipo universal. Se trata de hacer comprensible la fuerza dominante de la fantasía y del espíritu artístico en los siglos XV y XVI. Se pregunta por qué las realizaciones cumbres de la pintura, la arquitectura y la poesía se concentran en estos siglos.

Las naciones cultas modernas se desarrollaron bajo la influencia de la cultura romana y el dominio de la Iglesia católica durante la vigencia del sistema político feudal: todo esto cercado por la contraposición entre la cristiandad y el mundo arábigo-mahometano. Como un bosque impenetrable, la poesía caballeresca se difunde, llevada por el espíritu del feudalismo, desde Francia a Alemania y a Inglaterra. El sistema escolástico de la Iglesia, sustentado por la religiosidad católica, encuentra en la obra de Dante su expresión poética más alta. En el mayor poema alemán anterior al *Fausto* de Goethe, *Parsifal,* se reúnen estas dos tendencias histórico-universales. Surgiendo de las profundidades últimas de la religiosidad germano-cristiana se presenta aquí una exposición del desarrollo humano. La vitalidad del proceso religioso-moral, en el que se supera el egoísmo mundano por la experiencia de la santidad de la entrega, encontró una

primera y unilateral expresión en el símbolo del renacer; aquí, en el *Parsifal*, se plasmó una expresión más alta.[2] En Inglaterra, Chaucer alcanzó el mayor ideal de vida de esta época. Dominaba aquí una religiosidad varonil y la mirada libre sobre las formas de vida como primera revelación de un espíritu específicamente inglés. Pero como la influencia de la literatura latina penetraba poco a poco en los escritores, los coloreaba y formaba, por lo pronto en Italia, donde el vínculo nacional la conservó, y luego en las otras naciones, y como desde mediados del siglo XIV, el Renacimiento, basado en ella y unido a los elementos populares, hizo posible la literatura nacional de los pueblos modernos, a su vez la evolución total estuvo condicionada por una variación del espíritu filosófico y científico.

Occam falleció hacia mediados del siglo XIV. El nominalismo, —que él había renovado y para el cual sólo tienen realidad las cosas particulares, individuales, y la aprehensión intuitiva es lo único que hace posible el conocimiento—, conquista entonces un rápido señorío. La doctrina —hasta entonces vigente— de las formas sustanciales como la realidad más alta no fue ya sostenida por ningún pensador progresista. En consecuencia, este mundo ya no era el escenario en que se realizaban las formas abstractas de la existencia, los géneros y las especies en que se albergaba el espíritu de Dios. Tales formas no se interponían ya entre los ojos del espectador y la multiplicidad de cosas y personas. Inclusive aquellos pensadores menos progresistas que todavía se atenían en algún sentido a las formas sustanciales, subrayan de preferencia la inmanencia y acción de las fuerzas creadoras de la naturaleza. Y sin embargo, hubieron de transcurrir aún dos siglos y medio antes de que aparecieran Galileo, Kepler y Descartes. Durante este lapso no hubo otro medio de explicar la finalidad y regularidad de la naturaleza que la aceptación de fuerzas psíquicas, que habitan en los cuerpos naturales y que provocan su crecimiento y movilidad. En todos los casos en que se abandonó la jerarquía de las formas sustanciales, hubo que aceptar tales fuerzas creadoras, que actúan en los cuerpos naturales individuales, y brotan del fundamento divino del mundo, como única razón explicativa del curso regular de los astros y el crecimiento orgánico conforme a una finalidad. Así se desarrolló en esta época un panpsiquismo que llegó a su último extremo y estaba íntimamente emparentado con la concepción artística y poética de la naturaleza. Paracelso y Bacon están plenos de una intuición artística y poética de la naturaleza. Miran al mundo como poetas. Tal es el carácter del siglo XVI: sus pintores y poetas se enfrentaban al aliento que animaba todo cuerpo, a las fuerzas actuantes, poderosas, que todo lo penetraban y tramaban y que surgían de sus grandes escritores. Por todas partes se deja sentir esta conciencia de la vivacidad del universo. No había necesidad de luchar por una contemplación artística en contra de su ambiente o que esforzarse penosamente para retenerla, sino que era el aire vital que respiraban.

Desde los estoicos y los neoplatónicos, la simpatía en que están unas con otras las cosas del universo, constituye, en esta relación del universo, una especie importante de enlace. Es la expresión de un temple de ánimo

vital y en él influye. Esta simpatía universal es una notable parte integrante del sentimiento vital de Shakespeare. Este sentimiento ario fundamental, que permea la literatura hindú y también la germánica, y alcanza con Goethe una expresión cumbre, es mucho más poderoso en Shakespeare que en cualquier otro poeta ario. En él asume ese carácter apasionado e impetuoso que puede advertirse en casi todo escritor inglés. Toda impresión le suscita alegría o dolor. En toda figura humana encuentra algo que le hace responder a ella. Cuántas veces hace memoria de celebraciones, juegos y danzas, de la fiesta de mayo, del día de San Jorge, del esquileo, en los que el sentimiento germánico de la naturaleza se encuentra a sus anchas; la vieja y alegre Inglaterra estaba aún entera. Muy a menudo alude a las viejas baladas, en que perviven los mitos y las leyendas que envuelven la llanura, el bosque y el río de su patria.

A este pensamiento correspondía, por tal época, una plasticidad de expresión que el filósofo e investigador de la naturaleza compartía con el artista. El lenguaje de los grandes escritores filosóficos de la época, Montaigne, Giordano Bruno, Bacon, que eran leídos por todo el mundo, se aparta considerablemente del estilo abstracto, sutil, de un escolástico o de la prosa posterior, racional, de un Descartes. Lo mismo que los poetas, se expresaban en imágenes. Éstas brotaban de una vitalidad vigorosa e impetuosa que aspiraba a expresarse. Un sentimiento poderoso de tipo personal, la relación viva con las fuerzas de la naturaleza, la fuerza de lo natural recién despertada, era lo que producía esta expresión plástica. Los poetas debían superar así el lenguaje de la época. A ello se añade además que, en las cortes, este estilo asumía formas todavía más artificiosas; así surgió el lenguaje poético de Marlowe, Shakespeare y Calderón, estilo fogoso que comunica las cosas plásticamente, bañadas en imágenes.

Por esta época se hizo sentir el impulso poderosísimo a desprenderse de las abstracciones de la escolástica. A fin de comprender el mundo suprasensible, la escolástica había desarrollado una jerarquía de formas espirituales de vida que descendían desde la Trinidad y los ángeles hasta las plantas que cubren la tierra. Las dificultades con que el pensamiento se topaba en este camino del cielo a la tierra fueron resueltas mediante las distinciones más peregrinas, y por conceptos imaginarios de hechos imaginarios. Las telas de araña de este pensamiento de distingos lo cubrían todo. La humanidad estaba ya cansada de todo esto. Se dejó sentir un hambre de realidad como en ninguna época anterior. Este espíritu saturaba inclusive a los escritores eclesiásticos. Pierre d'Ailly pone en duda la posibilidad de una prueba rigurosa de la existencia de cosas suprasensibles e inclusive de los objetos del mundo exterior. Su discípulo y continuador, Jean Gerson, está completamente penetrado por la conciencia de que la teología filosófica de la Edad Media se aproxima a su fin. A su parecer la ciencia sólo puede fundarse en la experiencia, la teología es un saber fundado en una experiencia mística. Raimundo de Sabunde, médico, teólogo y filósofo español, que vivió también en Francia, sólo reconoce el saber fundado en el propio testimonio de las cosas sobre sí mismas. En

el estudio de la naturaleza descubre el fundamento necesario del conocimiento de sí mismo y sobre ambos reposa la teología. El conocimiento experimental de la naturaleza hizo en esta gran época de los descubrimientos y de las invenciones importantes progresos. El análisis real de los objetos de la naturaleza surgió del arte de la alquimia, y el instrumento para la exposición de las determinaciones cuantitativas de la naturaleza fue afinándose cada vez más en los trabajos de los matemáticos. La medicina árabe, fundada en Galeno, no sólo amplió el dominio del conocimiento experimental sino que se servía ya del concepto guía: el de la composición de los cuerpos por elementos químicos invariables. Todo este progreso estaba, a la postre, fundado en los contactos entre la cristiandad occidental y la ciencia árabe, y el retorno a la griega.

Este carácter de facticidad se aprecia no sólo en los trabajos *científicos* de la época grecorromana posterior, sino también en el arte. La abundancia inmensa de retratos romanos de emperadores y parentela imperial, contenía elementos de una honda captación de la individualidad, tal y como había surgido a partir de un autoahondamiento de la reflexión acerca de la vida y del estudio de la personalidad histórica en las cortes imperiales. Los misterios por descifrar, las intrigas por resolver, los ojos expectantes fijos en un insondable rostro señorial —tal es el terreno en el que tan bien creció el arte del retrato, verdadera y positivamente romano, lo mismo que el retrato que hace Tácito de los emperadores. ¡Todo esto recuerda la cabeza de Caracalla —a menudo copiada después —tan repugnante por su mendaz genialidad y su bajeza, que más tarde sólo se pudo comparar con la cabeza de un Judas! También en la época juliana se desarrolló un arte del retrato que representa a los funcionarios que han querido retratarse con fidelidad jurídica. Produjo trabajos extraordinariamente hermosos y concienzudos, de un estilo completamente romano. Sin embargo, de muchos de ellos es difícil decir si se trata de obras romanas o de trabajos de Donatello. Y es que Donatello y Verrocchio trabajaron de acuerdo con los modelos romanos por entonces accesibles; proseguían este oficio. Pero en medio de esta tradición se hizo valer algo nuevo. Estas estatuas de Donatello, con las que se inicia el arte moderno, han sido alargadas. Los adolescentes están representados como los actores en el circo. Sus tendones son subrayados, el movimiento se ha apoderado de todo el cuerpo; se impulsan hacia adelante tal y como correspondía al rasgo espiritual del artista que los esculpió. Este realismo se hace valer, atemperado, en las terracotas de los Della Robbia. El primer Renacimiento italiano sigue esta misma tendencia de un gozoso realismo vital. Aquí, como en la poesía, impera una penetrante relación legal en el desarrollo de este periodo artístico, que surgía de las condiciones de vida. El realismo contenía los impulsos poderosos y vitales que después harían surgir el gran estilo artístico.

Pero también otra determinación de contenido de este movimiento surgió en el Renacimiento, que puso en contacto al joven espíritu de los pueblos europeos modernos con la cultura árabe y con el ser grecorromano.

Fue un gran momento histórico aquel en que *Nicolás de Cusa,* que formaba parte del séquito de Juliano Cesarini, llegó a Constantinopla y cuando, después, en Ferrara, Plethon, Bessarion y el propio Nicolás de Cusa, en consecuencia griegos y occidentales, entraron en relación. La figura de Nicolás de Cusa está iluminada por la luz matinal de la restauración del pensamiento griego. El teísmo religioso universal, en el que se encuentra el significado histórico y el sentimiento vital de Plethon, fue desarrollado, en esa gran combinación de las cosas, por obra del Cusano. El horizonte mundial de este hombre abarcaba la cultura árabe, griega y europea occidental. Así llegó a la convicción de la iluminación de todas las naciones por una divinidad. Este universalismo religioso surgió de la corte de Federico II, en las aulas de la Universidad de París, y en los múltiples contactos entre los cultos griegos con la eminente clerecía de la Europa occidental, a más de la ampliación del círculo de visión de la vida misma. En uno de sus escritos, Nicolás de Cusa hace que los representantes de las diferentes religiones conversen entre sí pacíficamente. "¡Sólo puede haber una sabiduría, por ende sólo una religión, un culto de todos los seres racionales!" Este universalismo religioso adquirió, gracias a Lorenzo de Médicis, una exposición artística y debió corresponder muy en especial al espíritu de la Inglaterra de aquellos días.

Ya en el siglo XIV muestra Chaucer este espíritu. Llevó, en la corte y en los negocios políticos, una vida de gran estilo, en Italia tuvo relaciones con Petrarca y quizá se encontró con Boccaccio y Froissart. El extraordinario talento narrativo del inglés alcanza por primera vez su expresión plena en las historias abigarradas que tomaba de todo el mundo. Pero se distingue de la amplia literatura del espíritu y la galantería caballerescos, no sólo por el vigor de la observación, sino también por su sentido de lo que es un todo poético. Ante todo, en él actúa ya el espíritu de una religiosidad moral que caracteriza al espíritu inglés.

Durante la Edad Media se había desarrollado paulatinamente el ahondamiento en el proceso religioso y moral del alma. El sentido de la interioridad de la persona había ido en aumento. En conexión con este movimiento surgió Petrarca. Ya en él aparece —en unión con un conocimiento cada vez mayor de la filosofía romana, sobre todo de Séneca— una secularización del contenido de este ahondamiento anímico. En los tiempos heroicos de Florencia, Saluti y Leonardo Bruni han penetrado de modo muy significativo la vida y la literatura por medio de sus tratados filosóficos en el sentido de Cicerón y de Séneca, tratados que contienen reflexiones religiosas y morales al estilo de los estoicos. Los grandes escritores religiosos de principios del siglo XV han seguido esta misma dirección de ahondamiento de la vida anímica.

A todo esto se unieron las respectivas clases sociales, pues se abandonaron los sólidos y oscuros castillos de ventanas semejantes a aspilleras y se inició la vida cortesana de la nobleza; en las ciudades, la aristocracia del comercio entró en contacto con el arte y la literatura, y se expandió

el gusto por la vida y por la conversación. En las fiestas se mezclan los artistas, literatos y eruditos con la gente de la nobleza y con los grandes comerciantes. Surge una literatura que se ocupa de la naturaleza del hombre, de los caracteres, de las pasiones, de los temperamentos. Sólo del amor se puede reunir toda una biblioteca de tratados italianos. La cumbre de esta literatura es Montaigne. Se insinúa una analogía. Así surgió en otro tiempo en las colonias griegas —una vez que habían alcanzado la riqueza, el gusto por la vida, y un sentido festivo, en el curso del siglo VI —la poesía sentimental de Alceo y de Safo, la reflexión sobre los hombres y sobre la vida que caracteriza a la edad de los siete sabios y la reelaboración de las fábulas animales hechas por Esopo y a la que animaba el mismo espíritu. Es también la época en que el espíritu caballeresco y heroico, que caracteriza la floración de la Edad Media, se funde con el espíritu cortesano moderno. En esta edad aparecen el arrojo caballeresco, el juego con la vida, el goce en las costumbres sociales y la galantería en su exaltación suprema.

Todos estos efectos fueron sentidos por Shakespeare, involuntariamente, y asumidos sin reflexión como el aire que se respira. Pero con conciencia histórica, debe haber agotado en la lucha otras fuertes influencias contradictorias de esa época. Todo gran poeta está sustentado por un proceso histórico consciente que decide cómo verá su mundo dramático y determina, en consecuencia, la forma interior de su drama. En esto consiste la misteriosa génesis de la configuración especial de un drama. Shakespeare tenía que equilibrar en sí mismo las vigorosas impresiones del Renacimiento y de la Reforma. Estas tremendas fuerzas mundiales luchan en muchos espíritus, pero el hecho de que en Shakespeare hayan logrado cierto acuerdo, da a su mundo poético la armonía y universalidad que lo caracterizan. Gervinus lo ha definido como poeta protestante. Taine ve en él al poeta del Renacimiento: ambas son concepciones unilaterales. Pues justamente su naturaleza sana, enorme, capaz de penetrar hasta el meollo —naturaleza que veía en toda cosa lo que en ella había que ver—, no se dejó encadenar por la unilateralidad de estas fuerzas mundiales, sino que comprendió lo que en el hombre corresponde a ambas, más aún, lo que está allende de ellas, y con ello pudo reunir todas las fuerzas de su época en su poesía y a la vez darles algo intemporal. Nunca se podrá estimar lo suficiente la influencia que Marlowe tuvo sobre él; su primera tragedia *Tito Andrónico* sigue por entero este camino. Marlowe se había alimentado del espíritu del Renacimiento y precisamente la mayor excentricidad de éste, representada por Maquiavelo, es lo que determina su espíritu. El hombre como energía que actúa tan ciega y amoralmente como una fuerza natural, como la tempestad o la marea; la fuerza o significado interior positivo, inclusive heroico, de ciertas grandes pasiones, y cómo en ellas se afirma el derecho a hacer del hombre un ser indiferente a la muerte y por ello superior al destino, el teatro de Marlowe ha destacado esta concepción de la vida y su médula ha determinado siempre a Shakespeare. En él, es esto la base de la tragedia; deriva siempre lo trágico de un encadenamiento

necesario, pero nunca, como tal, de una culpa. Aplica siempre, como reflexión moral el juego de las pasiones con la vida y la unión de la belleza de la vida con una muerte prematura trágica. Pero cuanto más avanza en la vida tanto más enérgicamente subraya la unión de lo trágico con los tormentos de la conciencia moral en las naturalezas criminales y tanto más destaca la dicha resplandeciente que va unida a la prudencia varonil y a la pureza femenina, y con tanta mayor complacencia rastrea cómo pueden superarse los poderes oscuros de la vida por una heroicidad interna. Hay algo en el hombre que está por encima de su destino. Esto será expuesto como una especie de experiencia estoica básica. Al lado del heroísmo de la fuerza figura otro heroísmo interior, en que está encerrada la verdad más alta del protestantismo.

Renacimiento y Reforma

I

La época moderna empieza en Italia; aquí por vez primera hacen posible las relaciones económicas y políticas de los estados autónomos desarrollados la formación de una cultura sobre la base de una lengua nacional; la política se libera de los fundamentos eclesiásticos; el mundo de la Antigüedad es asimilado según su afinidad interior con estos estados libres y estas cortes dinásticas. De este modo el hombre italiano logra una relación inmediata con la realidad, transforma las formas de exposición de la Antigüedad de acuerdo con su propia manera de sentir y de ver, y a la personalidad misma le es lícito expandirse independientemente de las limitaciones medievales. Una política puramente mundana y guiada por los intereses se refleja en una literatura política e histórica que prosigue, más allá de lo tomado a los antiguos, su visualización de la conexión legal de la vida política. Los tratados morales y las discusiones filosóficas dan a este hombre moderno una fuerte conciencia de su interioridad al aclarar la reflexión, su relación con la concepción de la vida; pues el hombre vive por sí mismo en el sentimiento de su dignidad y de su poder sólo ahí donde define su relación con las cosas más altas por el pensamiento.

La gran realización histórica de los siglos XV y XVI en Italia son las creaciones del arte plástico. Pintores y escultores apresan lo individualmente peculiar de los fenómenos, los movimientos en su gracia y fuerza, la plenitud, la riqueza y el brillo de la realidad; conquistan los medios de expresión necesarios a estas tareas pictóricas y escultóricas. La gran personalidad de Leonardo exalta todo lo existente por la alegría insaciable de la captación de la estructura de toda realidad. El arte se convierte, para él, en el órgano capaz de hacer visible esta esencialidad. El amor con que abarca a toda la naturaleza, la alegría de la percepción y de la exposición difunden un resplandor de felicidad y de belleza sobre todas las cosas que expone. Dado que su genialidad logra los medios más apropiados de exposición y consigue reproducir toda cosa, toda individualidad, en su estilo más pecu-

liar, obtiene, a la vez, por la formación de su personalidad hasta la más alta conciencia de sí misma, y por su poder de ver y de concebir, de adaptarse a las sensaciones más fuertes y plasmarlas como nunca antes había sido visto, un estilo elegante que se manifiesta en la gran forma libre, en el movimiento recogido, dominado interiormente y, justo por ello, de libre abandono, en la selección de lo significativo, de su apariencia silenciosa e interior. Si en Leonardo el sentido de lo peculiar y la multiplicidad del fenómeno se mantienen todavía en equilibrio con el rasgo contenido en el ideal artístico fundado en el sentimiento elegante de la vida, en Miguel Ángel y en Rafael tal rasgo adquiere una fuerza tan excluyente que deja fuera todo lo gracioso, el gusto por los detalles, la competencia entre el contorno y las vestiduras junto con la belleza significativa del hombre. Líneas grandiosas, claras y armónicas, espacios amplios que procuran a las figuras la posibilidad de un movimiento libre, relaciones y proporciones elegantes, la conformación vigorosa de las figuras, enlace interior de un movimiento que obra por contraposición y, sin embargo, está condicionado unitariamente, subordinación rítmica de las figuras, limitación de su relación a lo necesario interiormente, el efecto de grandes contrastes, tales son algunas propiedades de este grandioso estilo plástico y pictórico que alcanzó su punto culminante en los primeros decenios del siglo XVI, y que empezó a decaer hacia el último periodo de Miguel Ángel por la exageración en el empleo de ciertos medios expresivos particularmente efectistas o, visto desde otra perspectiva, que pasó a otras formas. Este gran estilo de la pintura es sólo el primer caso de una forma artística unitaria que surge de la constitución anímica moderna y trae a todo el dominio del arte una nueva visión de la realidad, una nueva capacidad de dejarse impresionar por los objetos y, en consecuencia, justo un nuevo sistema de medios de exposición. Por ello se convirtió este estilo en una fuerza histórica que ha ejercido su influencia en el surgimiento de las grandes formas artísticas de todas las épocas posteriores; pero, en especial, hemos de ver todavía cómo condicionó el grandioso estilo del Goethe de la madurez a partir del viaje a Italia. Pues ¿cómo podrían pensarse, sin este estilo, la pintura y los principios estéticos de Rafael Mengs y Winckelmann? ¡Cuán condicionado está Goethe en Italia por esta tendencia estética y qué influencia recibe de los grandes pintores y arquitectos, que al fin y al cabo parten del arte griego y de su exégeta Platón y son el puente que conduce a la nueva época! Subordinación rítmica de las figuras necesarias en un espacio amplio, relación ideal de afinidad, secuencia de los años u otros datos circunstanciales y los efectos de contraste según la forma, el movimiento y la pasión; unidad, economía, que mucho logra con poco, necesidad y legalidad, que expone transparentemente, sin lagunas, el nexo interior y la estructura: trátese en Leonardo de la estructura de un rostro o de la mano, en Miguel Ángel del valor de una articulación, o se muestre en Ticiano en la luz, en los colores, en las sombras, finalmente, dentro de tales límites, la tarea de representar toda la riqueza de la realidad mediante lo típico y por la paulatina preferencia y predominio de complicaciones cada

vez mayores, sobre todo en el movimiento y en el efecto de los colores: tales son los recursos de este gran estilo en que encontró su expresión el afán moderno por una existencia humana más elevada. ¡En qué prodigiosa forma están unidas las cosas humanas! En las imágenes de los dioses griegos y en los dramas de dioses y de héroes había una exaltación e idealización semejante de los medios de expresión, por lo que se refería a la divinidad y a la semidivinidad —este profundísimo sentimiento religioso de los griegos. De lo opaco, inferior, agrio, doloroso, espiritual, descorporeizado, que se alberga en la concepción fundamental cristiana, surgió por el espíritu del Renacimiento que recibió mediante el concepto platónico de la representación de la idea en bellas figuras un trasfondo más profundo, mediante las antiguas imágenes de los dioses, surgió, decimos, un orden de figuras ideales ejemplares, y poco a poco, la exposición de la historia sagrada y sus figuras se hizo mediante tipos humanos elevados. El Cristo de Leonardo y del Ticiano, la María de Rafael, el Dios Padre de Miguel Ángel, el San Juan —tales son los tipos supremos de este nuevo arte que sólo se distinguen del viejo círculo de dioses y héroes en que, al superar la contraposición entre la representación religiosa más antigua y la de una humanidad superior, hacen surgir una profundidad, que justamente por el afán de unir lo opuesto, de expresar una complicación interior, parece retrotraer hacia lo infinito. Pero esta exaltación, con todos los medios artísticos de su expresión, fue transferida por la escuela veneciana a representaciones ideales de la realidad o a cuadros de circunstancia que dan origen a la preponderancia o la exposición del desnudo, apoyándose en dioses e historias de héroes, en acciones políticas, fiestas y banquetes y, por último, al retrato. En todo esto se holgó la poderosa vida estatal de Veneciano con su brillo y su dignidad, y con ello se llegó también materialmente a la más completa realización de esta exaltación del hombre por la utilización del gran estilo. El Renacimiento italiano se extiende por toda Europa, las cortes principescas que disfrutaban de la exaltación de su existencia sobre lo vulgarmente inhumano, mediante fiestas, representaciones y arte, al igual que por sus doctrinas del poder, encontraron en ese Renacimiento su forma de vida. Cuanto más se exaltaba este arte, desde los últimos días de Miguel Ángel, hacia los extremos de la energía, del movimiento, del contraste y de la pasión, y en una arbitrariedad creciente se libraba de la natural mesura de la existencia humana, y de las necesarias conexiones internas en la arquitectura, del flujo natural del habla en el drama, tanto más lograba dar expresión a ese sentimiento personal de poder.

¿Quién se atrevería a decir cómo se hubiera desenvuelto la cultura del Renacimiento si no hubiera entrado en juego una fuerza opuesta? Secularización del viejo contenido religioso en todas partes, aclimatación a una conducta de vida al estilo de los antiguos, el hombre de poder, sobre el que dominan el destino y los astros, y una creciente acomodación de los personajes eclesiásticos dirigentes a estos artistas de la vida, a estos trasmisores de la moral epicúrea y estoica, glorificación de la Iglesia por las artes, utilización del nuevo modo de pensar político de un Maquiavelo y

de los venecianos por los estadistas papales, encarnación de una razón prudentemente crítica en Erasmo: en todo esto parecía prepararse una adaptación de la organización eclesiástica a una nueva etapa de la cultura en que poco a poco se habrían ido realizando la belleza de la vida, la razón, el valor de la persona, el ahondamiento en las necesidades vitales del más acá, cultivo de las artes y ciencias y temperancia de las costumbres. En la liturgia eclesiástica había una afinidad con el culto a la belleza visible. Los italianos estaban satisfechos con saber que poseían en el papado un medio extraordinario de poder para su vida política y económica y se sentían afines a esta organización. Pero la mendacidad interior de esta cultura se revelaba por todas partes en que se rozaba con la seriedad religiosa y la sinceridad del pensamiento sobre la fuerza de la organización eclesiástica, los privilegios de la corte papal, de los obispos y de los monjes. Una y otra vez esta organización se ponía en movimiento y aplastaba toda resistencia. Ya desde entonces no le quedaba al papado sino mantenerse en vigencia tal y cual era o bien empeñarse en una lucha a muerte con la cultura moderna.

II

El contragolpe, que todo lo alteró, vino de los pueblos del Norte: lo interior, lo informe-invisible que irradia de la naturaleza nórdica. En la mística se había apresado la relación personal del alma individual con el contexto divino. La mística es la forma en que la personalidad y sus derechos entran en conexión con la invisibilidad del orden cristiano del mundo, y como mística objetiva se hacía presente ahí en donde la relación entre el todo y la parte era determinante para la del individuo, el contexto invisible y su expresión en lo visible. Con Nicolás de Cusa conquista esta mística alemana su expresión más alta. Otra forma emanaba de la religiosidad franciscana, en la que la relación práctica de la voluntad humana con la personalidad divina estaba sumergida en una esfera sentimental pasiva. Y puesto que esta mística, que rompe la conexión cósmica y sólo conserva las relaciones de voluntad, encontró su trasfondo metafísico en Occam y el nominalismo, surge así una guía del alma, una práctica de vida en la cual se cruzan, en una semioscuridad mística, el tramado y la estructura de las relaciones, que salen de un fundamento fontanal y omniactivo, se cruzan, decimos, con la ruptura de todo nexo necesario, por el poder de la persona. Aquí se encuentra la raíz común del espiritualismo y a la vez del sentimiento vital peculiarísimo de Lutero. Y en este punto se llevó a cabo el encuentro de esta terrible seriedad y valentía de las almas germánicas, que en medio de los invisibles tramados son conscientes de su fuerza, de hacerlo todo pedazos y de poder dar configuración peculiar mejor a la relación con ellas, con la negligencia moral y el tranquilo reconocimiento del nexo mundano, que había creado los conceptos exteriores de un tesoro espiritual conquistado, de un derecho de propiedad que la Iglesia creía tener sobre él, de la mágica transferencia a una persona. Y en este

punto se vuelve a plantear la pregunta de si a la postre la Iglesia tenía capacidad de reglamentar sus prácticas a tenor de la autonomía moderna de la persona y reformarse conforme a la medida del cristianismo originario. Fue un momento decisivo para el destino de las Iglesias cristianas en Europa. Lutero no se podía apoyar en los Evangelios: en la doctrina de San Pablo sobre la justificación por la fe en oposición a la santificación por las obras conteníase aquella conciencia religiosa del sujeto, para quien las relaciones vivas en Cristo se habían hecho objetivas y quien sólo encontraba en su propia vivencia la decisión exclusiva de su relación con lo invisible. Esta aniquilación de todas las relaciones exteriores en que se encuentra el hombre, cuando ya no hay para él más que el misterio del mundo invisible y del alma solitaria, era para la Iglesia algo a lo que había que encontrar algún lugar si no estaba dispuesta a sacrificar toda la interioridad desde San Pablo, San Agustín, San Francisco de Asís, San Bernardo, y los grandes místicos de la cristiandad. Esto ni podía ni quería hacerlo. Lutero, que no encontró en la organización romana ninguna simpatía para sus luchas interiores, se vio relegado a sí mismo, y debió avanzar paso a paso hacia un rompimiento con la Iglesia. Su llamada al Papa, su petición de un concilio se perdieron, como se había perdido toda reforma anterior y como necesariamente tendría que perderse toda reforma futura. Domina en la gran organización una necesidad que paraliza todo contraefecto. Así sucedió. Bendición del espíritu alemán fue el haber rechazado toda medianía, toda mediación, cuando se trató de la honda seriedad de la conciencia moral, de la muerte y de la bienaventuranza. Ruptura con Roma, santificación de la vida real, que fue aprehendida religiosamente en su plenitud total por este espíritu y, por último, el derecho de la vivencia a determinar todas las manifestaciones vitales con una sinceridad pura que como tal es el principio último de toda ciencia: tales fueron los grandes momentos de los que brotó un torrente de luz y de vida entusiasta. Los espiritualistas Zwinglio y Melanchton se incorporaron a este movimiento. Toda nueva mirada profunda que se dirija hacia las fuerzas de la vida es inconmensurablemente fecunda, y sus consecuencias se difunden a todos los dominios de la misma. El universalismo de Sebastian Franck y de Melanchton, la revitalización del derecho de las comunidades en la alta Alemania y en Suiza, el reconocimiento de que lo histórico mismo es sólo un símbolo, expresión aislada de la vivencia en sus relaciones, y que el dogma es sólo su forma, la crítica histórica que encuentra su criterio en estas ideas: todas éstas fueron consecuencias aisladas de una variación de la conciencia religiosa, que había encontrado en la vivencia del creyente su criterio último, más aún, el único realmente inconmovible.

Y tuvo un significado de alcance histórico universal el hecho de que el espíritu latino de Calvino asegurara la situación exterior de las nuevas Iglesias mediante su sentido de la organización. De tal manera, las nuevas formaciones eclesiásticas fueron capaces de defenderse frente a un mundo armado y a las intrigas políticas que se alzaban contra ellas.

La Reforma es la mayor creación del espíritu alemán en hondura y ex-

tensión. Brotó de sus profundidades últimas y todo lo peculiar de las realizaciones alemanas, nuestra fuerza lírico-musical, nuestra filosofía y nuestra conciencia histórica mostrará su parentesco y su relación histórica con ella.

Toda la política europea, la combinación de las potencias, las alianzas, las grandes guerras están primordialmente dominadas por la contraposición que surgió entre los estados protestantes y los católicos, entre príncipes católicos y súbditos protestantes. A ella se une la contraposición entre la gran nobleza y el poder real en las diversas formas que revistió. Y desde luego y por lo general, las fuerzas políticas existentes estaban aún unidas a la Iglesia: las corrientes populares se orientaban hacía la difusión del protestantismo.

III

De la acción conjugada de las fuerzas de esta época extraordinaria, surgió el gran arte de la fantasía como poesía. Por efecto de este fuego se funden la informe poesía de las lenguas nacionales con el arte del lenguaje y del estilo en la prosa artística latina y en la poesía de la época. En Italia se produjo, por primera vez, en el lenguaje nacional, la transformación del estilo de la prosa que la poesía necesitaba para su tono medio y para la nueva forma de la prosa artística poética. El periodo ciceroniano, armónico, constructivo se transformó, por Boccaccio, en intuitivo y plástico por exigencias de la narración. Dante y Petrarca crearon las nuevas formas de la lírica y de la narración poética, el Renacimiento francés hace nacer la nueva prosa reflexiva; trasmisión de los temas novelísticos de los italianos, de la reflexión sobre el hombre y del estilo al drama inglés.

La forma artística del drama tiene que transmutar la realidad de la vida de modo que se ajuste a las condiciones de un escenario. Tiene, pues, que representar una acción en este espacio y en el tiempo que dura una velada teatral, acción que tiene lugar en un periodo de tiempo mucho más largo y en distintos lugares así como en una secuencia de innumerables variaciones pequeñas. Surge de este modo una secuencia ideal de los momentos de la acción en un espacio y en un tiempo ideales. Cuando el teatro inglés se propuso resolver este problema, se encontró con las formas de las acciones trágicas y cómicas ya bien redondeadas por obra de una larga evolución histórica. El poeta tiene que organizar la tragedia en sus partes a partir de la catástrofe, siendo indiferente el número de escenas que se le puedan aparecer en su ensoñación. Quizá Shakespeare, al sentirse apresado por el argumento del rey Lear, vio primero la escena en que se encuentran, en un descampado, los tres locos: el enloquecido rey, el que finge estarlo y el loco de profesión; aún parece que otras escenas se le presentaron en forma de cuadros aislados con toda su fuerza de efecto: empero el trabajo formal estaba siempre en la catástrofe y en su motivación. Ahora bien, para Shakespeare, como para sus contemporáneos, la tragedia de Séneca era el ejemplo artístico; de la misma manera, la comedia

había recibido de romanos e italianos su forma acabada. El problema es el de saber cómo ha aprendido a ver la realidad a través de los argumentos más ricamente que ninguno de sus predecesores, cómo logra momentos más impresionantes y qué medios externos de exposición descubrió. Pues en tales momentos se localiza el nuevo estilo que ha creado para el drama. Por lo pronto Shakespeare gozaba de una absoluta libertad en lo que se refería a la elección de sus argumentos. En cualquier parte en que encontraba una vida impresionante, en las historias, en la leyenda, en el cuento se quedaba con ella. En este punto manifiesta Shakespeare la misma diversidad y libertad que los pintores de su tiempo, Rubens en particular. Parece ser una ley de la tarea dramática que sea más fecunda cuando no inventa libremente los grandes efectos trágicos, sino cuando los recibe tal y como se han configurado previamente en la cabeza de un primer elaborador; justo la condicionalidad e inmaleabilidad de un argumento ya configurado obliga al dramaturgo a desplegar todo el incentivo de la contradicción, del azar de lo dado, a ver lo general en lo particular y lo necesario en el abigarrado cambio de los acontecimientos. Ahora bien, lo propio de Shakespeare consiste no en reorganizar desde dentro y con libertad la acción que le procura su argumento, sino que se parece, en un estado de videncia, a un espectador que ve los gestos y percibe las palabras; sus protagonistas atraviesan el escenario, y Shakespeare no parece ver, en los personajes que crea, más de lo que es capaz de ver tal observador, por lo que respecta a la conexión interior y la motivación que determina la acción. Este trabajar la escena exterior hasta lograr la conexión interior, era cosa natural para un actor, que diariamente se ejercitaba en la traducción a gestos y palabras de lo interior y viceversa. Lo expresivo, desde el punto de vista escénico, es en tal sentido el punto de partida de su técnica teatral. Y en esto es superior a todo otro dramaturgo anterior o posterior a él, en cuanto que todas sus intenciones poéticas son totalmente transportables al juego de los gestos, a las posiciones de los personajes entre sí en el escenario, al cambio de tono de sus discursos, pues parece que nunca imaginó un proceso interior que no pudiera ser representado de este modo. Y justo lo casual, lo súbito, los pequeños cambios creados por la naturaleza en el diálogo y en las acciones, los hilos que corren caóticamente y que exigen el múltiple cambio de lugar y de tiempo, los tránsitos desde las actitudes vitales medias a lo ínfimo o lo sublime, el aumento tremendo en cada una de estas direcciones, que alcanzan a lo externo de la expresión, las fuertes oposiciones que unen la vida en una escena, todo esto lo concentra en el marco de su acción. Pero la motivación de la catástrofe sólo es posible en una conexión cuyos miembros sean claramente necesarios, y esto depende a su vez, de introducir los momentos típicos en tal conexión; para Shakespeare estos momentos se dan en el contexto de la pasión, que se presenta en un carácter, y por su íntima relación con la catástrofe. Así, pues, el nexo que une lo actual, momentáneo, abigarrado, separado, con la motivación de la catástrofe, reside, para él, en el carácter, y por ello Shakespeare proyecta sobre él la luz más cruda; echando mano como recurso artís-

tico de la presentación de esta misma pasión, de los estados afectivos afines, en una segunda acción, inclusive en una tercera, y así hace que la mirada del espectador se dirija con mayor fuerza hacia el punto medio, iluminando la motivación particular del individuo por las contrafiguras. Por consiguiente, la nueva manera de ver que aparece en Shakespeare; la ampliación de la mirada hacia el mundo espiritual cuyo órgano era, reside en el sentido para las gradaciones de las individualidades; dicho en términos más generales: en el sentido para ver la individualidad en el mundo espiritual y en la percepción de esa vinculación de los estados afectivos que constituye el curso regular de una pasión. Lo que él pone al descubierto son, por así decirlo, las articulaciones en que se apoya una pasión en su movimiento progresivo hacia la catástrofe. Y justamente tal era el dominio que su época empezaba a elaborar teoréticamente. Cada vez ocupaban un lugar mayor dentro de la literatura, innumerables publicaciones sobre los caracteres, sobre las pasiones (o sobre algunas de ellas, en especial, el amor), tablas y clasificaciones de las pasiones. Sabemos que Shakespeare leyó y utilizó a Montaigne, uno de los conocedores más profundos del hombre de todos los tiempos. Su contemporáneo Bacon se había ocupado de tales problemas en forma más penetrante que la ciencia natural. Y por la misma época Velázquez, Rembrandt, y Rubens alcanzaron el límite en la captación de la persona, y la historia dramática reduce los grandes sucesos estatales a los caracteres y pasiones de las personas actuantes. ¡Y cómo podría haber sido de otro modo!: la fuerza de los príncipes, la vida cortesana, la relación de los grandes con las personas reales, todo esto estaba en el primer plano de los acontecimientos de aquel entonces.

La individuación en Shakespeare

Los grandes siglos en que se formó la conciencia de la individuación sobre el fundamento de la filosofía, van desde la culminación del nominalismo hasta el perfeccionamiento de la comedia de caracteres en Molière. Es la época en que se fundamenta una nueva psicología empírica, la época en que la teoría de los caracteres era un bien común de los hombres cultos, la época en que la teoría de las pasiones, que tiene sus raíces en el estoicismo, se desarrolló hasta convertirse en el majestuoso sistema de Spinoza, la época que ofrecía, mediante la vida cortesana en los estados absolutistas, el grado más alto de observación del hombre y las reflexiones sobre él, la época en que colgaban de las paredes de todo palacio retratos en que podía leerse el interior de las almas. Ningún cortesano, escritor o funcionario podía pasar a su lado sin hacer observaciones de este tipo.

Tal fue la época en que vivió Shakespeare. Todo cuanto le rodeaba lo estimulaba a percibir la individuación. Toda obra poética que le caía en las manos se le convertía en maestro que le enseñaba a ver de este modo. Todos aprendemos de los artistas y poetas a percibir al hombre, todos cursamos esta escuela de conocimiento del ser humano. Los tipos, que los poetas han bosquejado, nos acompañan a todas partes, a través de ellos enten-

demos mejor a los hombres. Tal literatura rodeaba a Shakespeare. Respiraba por todas partes este saber de la individuación de la humanidad. Mientras más pequeña era la reflexión que aquella época se hacía sobre las leyes generales de la vida anímica, sobre las circunstancias de nuestra evolución, sobre nuestra condicionalidad económica y social, tanto más exclusiva y directamente dirigía Shakespeare su mirada al individuo. Sus dramas no hablan más que de los hombres, de sus pasiones y de sus destinos. Por ello se ha convertido en el órgano más poderoso de nuestra comprensión de los individuos: y en ello reside ante todo su efecto duradero en la literatura universal. Shakespeare es el vidente de la individuación, el órgano por el cual percibimos caracteres y pasiones. Sin que lo sepamos, siempre nos rodean sus Ricardo III, Otelo, Hamlet, Macbeth, Desdémona, Ofelia, Miranda, y nos enseñan a entender más profundamente a figuras de menos relieve que aparecen en la vida real. El hombre es un ser histórico y sólo en la medida en que las creaciones de los grandes hombres le enseñan a ver, aprende a entender lo que ocurre a su alrededor.

Intentemos ahora aclararnos el arte de Shakespeare para exponer al individuo. Shakespeare perfeccionó uno de los rasgos más profundos de su época, a saber, ir más allá de la forma y figuras exteriores, más allá de los contenidos rígidos, que nos ofrece la percepción y el pensar y que en consecuencia pertenecen a la intelectualidad unilateral. La energía en que todo se disuelve y se hace fluido, que apresa los contenidos, los deja caer, los define: esto es para él el hombre. Los principios de la filosofía de su época, la *coincidentia oppositorum,* la simpatía de las partes del universo entre sí, la unidad viva de todas las oposiciones anímicas, de los fantasmas y de los pavorosos procesos interiores, en que estos ascienden desde las pasiones de nuestra alma, la conciencia del mundo de los locos y los sabios, puesto que tan sólo en estos saltos excéntricos se aproxima al juego de las oposiciones, en él, el hechizamiento por obra de fuerzas mágicas y por el poder de la fantasía, que a todos nos descarría, la locura y el sentido, la fuerza salvaje y su impotencia contra lo más débil y lo más disparatado: todo esto se unifica en un punto, en que convergen en lo infinito las oposiciones, ya se busque en la oposición de los caracteres o en la mutación de un carácter único. En la vida se superan estas oposiciones, que excluyen de sí la sensibilidad y el entendimiento. Por ello, todo carácter es para él una energía encadenada que sólo las ocasiones ponen en libertad. Esta energía no tiene relación alguna con las circunstancias que la hacen actuar. Con su sentimiento de realidad pone de relieve justo esta relación como lo decisivo por lo que al poderío de la naturaleza humana respecta. Sus naturalezas se mueven como si todos los obstáculos que nos obligan a caminar lentamente, a detenernos, a retroceder, no existieran. Parecen estar en un universo en que pueden avanzar impetuosamente, sin resistencias. Pero tal energía no es una facultad meramente formal, sino la exteriorización de una relación invisible, que condiciona justamente las motivaciones de este hombre. Cada uno de estos hombres actúa como un todo. Si se intenta esclarecer más de cerca todo esto, se ve que ahí existe una determinada

vinculación de rasgos, que encierra una posibilidad de vida. Presenta esta posibilidad de un modo absolutamente realista. La condición heroica de Macbeth, su orgulloso sentimiento del honor, su entrega sin crítica a las brujas y a su mujer, el que con plena conciencia se bañe en sangre y, sin embargo, al aparecer Banquo no pueda dominarse a sí mismo: todo lo que parece ser contradictorio en estos caracteres, está unido en él por la fuerza de un temperamento sombrío, enormemente excitable, presto a la acción. Todo esto se ve muy real. No se trata de una sombra ideal, derivada de un boceto de carácter. Pero esto no es más que lo externo. En la individuación todo gira siempre en torno de una determinada unión de rasgos en un individuo, lo que encierra una posibilidad de vida. En el caso de Macbeth se trata justamente de una modulación de esta naturaleza, a saber, la posibilidad de que el héroe se convierta en tirano y, sin embargo, siga siendo él mismo, una gran masculinidad, a la que su mujer le reprochará: "¿Astuto es un hombre?", un proyectar actos sangrientos de toda especie y el horror ante la sangre que mancha las manos. Nadie podría hacer más visible esto. Aquí, nos rodea una semioscuridad por todas partes, pero seguimos nota a nota la melodía de tal metamorfosis del alma.

La fantasía dramática de Shakespeare

La fantasía sólo puede pensar ateniéndose al esquema de mundo que se ha construido al experimentarse a sí misma y al mundo. En esto hay también una lógica. Hablar de una lógica épica sería más difícil que hablar de una lógica dramática. El drama requiere una gran inteligencia. Éste se refiere en primer término a la conexión causal mediante la cual están unidas entre sí las partes de la acción. El encadenamiento entre ellas se compone de las condiciones exteriores y de los personajes que constituyen la acción más limitada. En la medida en que el drama tiene un contenido, tal conexión es una conexión vital y significativa. De aquí surge el esfuerzo del dramaturgo por dar a su mundo una especie de unidad teleológica. La necesidad dramática es, pues, la primera acción de la lógica dramática. Ésta exige la unión causal del carácter y de una acción, que condiciona el giro trágico y la aparición del mismo. Una segunda acción se localiza en la invariabilidad de los personajes. Pero la unidad teleológica no debe ser producida por la relación de culpa y hundimiento. La fantasía de Shakespeare es a tal punto dramática, su mundo está visto tan dramáticamente que ninguna de sus narraciones tiene un carácter épico.

El estilo de Shakespeare

La forma interna de sus dramas depende de su capacidad de mantener en la conciencia la totalidad de la acción y, a la vez, de poder vivir en cualquier momento en las figuras individuales. Esto no lo une mediante un cálculo meramente exterior, sino por un avanzar interior de la totalidad. Nada está artificiosamente pensado o unido. Todo surge y progresa como

la naturaleza. Y sólo fue posible por la unión de una inteligencia inconmensurable con la práctica del actor que diariamente ha de tener presente la totalidad y su papel, la acción y la vivencia de un personaje. El hecho de que a todo esto se ha añadido una profunda reflexión acerca de la forma del drama, lo demuestra el diálogo de Hamlet con los comediantes. Hay que partir de aquí. Pues debe de haber tenido una razón para hacer la confesión que implica el diálogo. En la medida en que sale del marco de la acción, puede percibirse cuán cara le era esta confesión poética.

El lenguaje de Shakespeare

Dejando aparte a Homero y a Platón, no existe otro poeta cuyo lenguaje sea tan peculiarmente suyo, al punto que se cree reconocerlo en cada frase. En él alcanza su punto culminante el rasgo característico del lenguaje de su época, lo simbólico, lo plástico. Lo que se basa en que lo interior se representa siempre en imagen, y la imagen siempre como algo interior, y en que el movimiento anímico encierra semejante totalidad, de modo que una imagen visual sólo está completa cuando a la vez se la oye, se la huele y se la saborea. Saltando sobre lo que un sentido le ofrece quiere apresarlo por otro sentido. Lo propio de Shakespeare es una inaudita libertad en la aprehensión de un fenómeno a partir de distintos sentidos, un pensamiento profundo y analógico, que apresa oscuramente el parentesco entre las impresiones de los distintos sentidos. Todo esto presupone la conciencia de la totalidad abismática, a la que, por así decirlo, sólo es posible aproximarse avanzando por todos lados.

Los dramas históricos de Shakespeare

La gran poesía dramática de Marlowe a Corneille está emparentada con la organización social aristocrática de Europa, tal y como ésta se desarrolló en las monarquías aristocráticas de Inglaterra, España y Francia. Los héroes de estas obras son los reyes y los grandes nobles guerreros que se mantienen todavía al lado de la monarquía como fuerzas independientes. Justo en la lucha de las grandes familias aristocráticas entre sí y con el poder real, se desarrollaron los conceptos —conscientes, reflexivos— del afán de poder, la realización de una personalidad guerrero-política, el enlace de la belleza de la vida —que era el ideal particular de estas clases— con el tipo tradicional militar y político. En este orden aristocrático está condicionada la distancia que guarda esta sociedad con las otras clases. Esta gran antítesis se convierte en recurso técnico para destacar, mediante el contraste efectista, los caracteres de la clase superior y su vida y para elevarlos justamente por la oposición.

Los conceptos acerca de la vida adquieren una peculiar coloración por efecto del Renacimiento romano que todo lo permea. Las inauditas leyendas que a propósito de la vieja Roma y de Grecia habían inventado sofistas, retóricos y estoicos, esta *virtus* abstracta, este patriotismo inquieto, se

convierten en parte integrante de la educación y del arte. La coraza romana —una ficción idealizada—, la toga y la gran retórica romanas lo recubren todo.

Pero lo verdaderamente característico reside precisamente en que no se establece distancia entre lo pasado y lo actual. Surge así, como fundamento peculiar de la gran poesía en la comedia y en la tragedia humanas, una vestidura ideal en que se entremezclan todos los tiempos y todos los pueblos, circunstancias vitales idealizadas que hacen presente sensiblemente el fundamento del ambiente de una obra. De este modo, a los cuentos italianos se une la atmósfera italiana, a las sagas, el aire nórdico, poblado por lo siniestro, y de cuyas nieblas surgen figuras sobrehumanas, todo un mundo puramente poético e imaginario. Lo mismo ocurre en los llamados dramas históricos. No se basan en una conciencia de la diversidad de las condiciones de vida y de los caracteres y conflictos que así surgen. En la imaginación del poeta se recogen los acontecimientos dramáticos sacados de Plutarco o de fuentes modernas. El más perfecto quizá de los dramas históricos de ese siglo, *Antonio y Cleopatra,* es simplemente la obra de una intuición ingenua que se goza en lo extraño, en la fuerza sensible anecdótica de Plutarco: el proceso es un completar estos trozos de existencia, que ponen en movimiento a la fantasía, hasta lograr la totalidad de este mundo histórico, envuelto en su propia atmósfera. La reflexión sobre las condiciones de vida de tales hombres y de tales conflictos no tiene nada que ver con esa creación. Creaciones tales sólo fueron posibles entonces. Pues la novela histórica se apoya en el artificio de evitar la claridad de los personajes históricos, tal y como su narración y su detalle lo exigirían; tales personajes se convierten en figuras secundarias. Así, el poeta se procura la libertad de una narración más amplia, que es lo que necesita. Pero el drama histórico que coloca a los personajes principales en el primer plano, sólo puede emplearlos en la medida en que el público sepa poco de ellos, pues así podrá el poeta dejarlos moverse libremente. Cuando Shakespeare se propuso dar forma a una gran leyenda nacional, tomando para ello las tremendas luchas feudales y monárquicas que en la época isabelina constituían los antecedentes del reinado de la reina Isabel, el conocimiento de aquella época provenía de las crónicas y era legendario, personalista, anecdótico, destacaba lo guerrero, los motivos humanos de las decisiones, los variables cambios de la fortuna, de modo que la tradición constituyó ya la primera metamorfosis poética de tales acontecimientos. La conexión de las relaciones económicas y jurídicas, que son su fundamento, pasó a un segundo término. Así vivían en el pueblo, pero sobre todo en los estamentos nobles que ya entonces habían desempeñado su papel. Y así las presentó Shakespeare.

Entonces era la política un arte regimental cuyo conocimiento era propiedad exclusiva de los reyes, de sus altos funcionarios y de los eclesiásticos más eminentes. A más, las crónicas, los tratados jurídicos, las reelaboraciones latinas de Aristóteles, los tratados escolásticos sobre política, muestran hasta qué grado se había comprendido el punto de vista comparativo

y empírico de Aristóteles, y cómo no había idea siquiera de la relación de las fuerzas que forma la esencia del Estado. Mientras no pudo conocerse el material de los archivos italianos, las actas de Carlos V, Francisco I y de los Papas, el arte regimental de la época permaneció oculto. Así se explica la influencia de Maquiavelo sobre Marlowe.

El punto capital lo constituyó la intuición de la política isabelina. El meollo de tal política concordaba por completo con las teorías de Maquiavelo. La vida política está constituida por las relaciones de poder. Poder de voluntad de las personas, poder como objetivo del Estado, relación de fuerzas de los cuerpos políticos en lucha, en el Norte entre el feudalismo, la Iglesia y la monarquía, a los cuales se añade como fuerza todavía no organizada, pero de poder creciente, el factor de la opinión de las clases burguesas de la población citadina. En las ciudades libres de Italia y de Alemania, llenan la vida política luchas de fuerzas de otro tipo, entre otras clases.

Bacon ha aplicado tales conceptos a la relación del hombre con la naturaleza. Aquí también el objetivo del hombre es el dominio regio. Su fantasía, fructificada por las ideas políticas de la época, vive en las imágenes de un sometimiento de la naturaleza por medio del conocimiento de la causalidad que se da en ella. El imperio del hombre, el dominar por la fuerza a la naturaleza, son las llaves mágicas que la abren: con tales símbolos piensa Bacon.

Hobbes expresa —en concordancia con Maquiavelo— esta doctrina de las relaciones de poder en sus conceptos abstractos. Pero en Hobbes adquieren vigencia otros dos factores, que el resto de los contemporáneos no apresa con tan clara conciencia. Uno de ellos es el poder del pensamiento jurídico romano en la vida política de entonces. El otro reside en que la mecánica creó, por medio de la escuela de Demócrito y bajo la influencia de Galileo, un esquema en la concepción de la naturaleza que, a tenor de lo entonces dominante, sólo operaba con unidades actuantes o de su choque entre sí.

Con todo esto concordaban las fuentes de los dramas regios. Tales fuentes se componían casi exclusivamente de las crónicas de Holinshed y de Hall. Puesto que el primero de estos cronistas ha utilizado los datos del último no se puede saber con certeza —y por otro lado la cosa es casi indiferente—, cuándo se sirvió Shakespeare de una crónica o de la otra, aunque puesto que la edición de que expresamente echa mano es la Holinshed de 1586, la de Hall debe de haber sido la única fuente de todas sus historias anteriores.

En estas fuentes encontró muy bien descrita la lucha dinástica entre las familias de los York y de los Lancaster y en qué basaban cada una de ellas su derecho al trono, la lucha de los grandes señores con la Corona, de la Iglesia con la monarquía, y de Francia con Inglaterra. Todas estas luchas por el poder están escritas con el espíritu de una época feudal y guerrera. Falta por completo una comprensión de la conexión histórica más general que se encuentra tras los acontecimientos aislados.

De aquí surge la conexión que Shakespeare intenta infundir en sus dramas históricos: la voluntad de poder de los reyes, de los señores feudales y de los altos eclesiásticos; el Estado como concentración de la voluntad de poder en un monarca, la resistencia de los grandes señores, la lucha dinástica entre los York y los Lancaster, la guerra con Francia por las provincias continentales, la lucha con la Iglesia papal por su dominio en Inglaterra. La exposición de todo esto ha tenido una gran importancia para esta nación. Nunca se ha expresado de modo más vigoroso que en estos dramas el grandioso sentimiento del patriotismo, esto es, el padecer y el gozar conjuntamente con la totalidad del Estado y pueblo propios. Esta conciencia de comunidad nacional, este poético convivir con la patria es exaltado por el brillo de la transfiguración poética del pasado, que se cierne sobre los nombres de las provincias, ciudades y familias. Shakespeare fue para los ingleses lo que Homero para los griegos; creó una leyenda grandiosa de la monarquía inglesa que se cerró con la época isabelina. Ahora bien, puesto que las relaciones de poder constituyen el contenido de la vida política, en el patriotismo pasa a muy segundo término el sentimiento de unión con las clases medias e inferiores, la preocupación por el bien común, y se destaca la ampliación de poder de la totalidad y los sentimientos guerreros. Para los ingleses de la gran época aristocrática era algo natural el que en política se trate del poder. La pugna de los estamentos entre sí y con la monarquía, la lucha de los estados: tal es la forma en que se mueve la vida política.

También de la Inglaterra moderna se separa Shakespeare. Con el predominio de las clases burguesas asciende al primer plano el principio del bien común. Sin embargo, en Shakespeare hay una fuerza que sigue actuando todavía y que en Inglaterra mantiene en pie una manera varonil de considerar a la política. Entre nosotros hay, por desgracia, una distancia infranqueable entre el sentimiento político de las clases dirigentes en el norte de Alemania y nuestra literatura nacional. El blanco sentimentalismo de la época rousseauniana ha desmembrado la literatura en problemas subjetivos. El *Wallenstein* de Schiller y los dramas de Kleist son fenómenos aislados. Kleist habría podido llevar a cabo la unión que nos falta. Por ello es tanto más importante que nos incorporemos a Shakespeare.

Pero lo que está más allá de este estrecho dominio, todo aquello a lo que hacen referencia el horizonte vital de Shakespeare, el sentimiento político fundamental de la época y las crónicas: todo esto no existía para él. En vano se buscará en la larga serie de los dramas históricos el contenido total, tan significativo de esta época. La oposición entre la población anglosajona y el elemento normando-francés, dominante por obra de la conquista, tal y como se constituyó a partir de la victoria de Guillermo el Conquistador, sobre Harold, que en nuestro siglo ha sido tan magistralmente expuesta por Walter Scott, la penetración del espíritu jerárquico y caballeresco, traído por los reyes normandos y por sus caballerosos compañeros de armas, que obtuvieron ahora los grandes feudos, y que había de formar a Inglaterra, el proceso de fusión que se llevó a cabo precisamente

por la época en que Shakespeare hace comenzar sus dramas: todos estos momentos, en que se apoya la historia de Inglaterra y que son los únicos capaces de hacer comprender el carácter de alta nobleza y los fundamentos jurídicos de las guerras con Francia, todo esto está más allá del horizonte de Shakespeare. Por ello también quedó excluido de la comprensión histórica de la profunda relación que existe entre Juan, Ricardo II y los Enriques. Shakespeare empieza sus dramas regios con Juan, durante cuyo reinado, como es sabido, se promulgó la Carta Magna que condiciona toda la historia inglesa posterior. Cuando el 15 de junio de 1215, Juan de Windsor se presenta en la llanura de Runnymede, donde lo esperan los barones, los momentos que constituyen el trasfondo callado de las historias de Shakespeare son éstos: el abuso de los fueros reales, las violentas ingerencias en lo que afectaba a prestaciones extraordinarias y los encarcelamientos arbitrarios, que habían sido el punto de partida de la resistencia y que condujeron a la promulgación de la gran carta de libertad. Con ella se afirmó la seguridad de la persona y de la propiedad. Nada traza de una manera más tajante los límites de la comprensión histórica y política de Shakespeare como el hecho de que este gran acontecimiento, que dio origen a la Carta Magna, no ha sido tocado en su *Rey Juan*. Ni tampoco en sus posteriores dramas regios dice palabra alguna acerca del progreso de la libertad burguesa. Como la Carta Magna, quedan también en la sombra los momentos jurídicos en los que se rebasaba la lucha entre la monarquía, la nobleza y el clero. Es en vano buscar comprensión alguna de la formación de la clase burguesa, de su poder económico, de su libertad corporativa y de su fuerza política en estas historias. Al lado del rey, el clero y la nobleza sólo aparecen en estas piezas Falstaff y sus compinches, heraldos, mensajeros, los ridiculísimos jueces de paz Shallow ("vacío") y Silence ("silencio") caricaturas de la mezquindad burguesa, reclutas ridículos e inútiles alguaciles, etc. Las únicas excepciones las constituyen la figura histórica del Lord Justicia Mayor, que entra en conflicto con el príncipe Enrique, en el *Enrique VI,* y a partir de éste algunos personajes burgueses más. ¿Dónde advierte el significado de Wiclif y del movimiento democrático en la Iglesia? También del estamento feudal inglés da un cuadro defectuoso. La dirección de la guerra está encomendada a paladines o a héroes homéricos. En la realidad, las batallas de Poitiers, Azincourt, St. Albans, Bosworth, fueron decididas por los arqueros y la infantería. En ello residía el poder cada vez mayor de las clases burguesas, que más tarde encontró su expresión en los ejércitos de los puritanos. Falta el colorido histórico y nacional.

Todavía más acentuado es el sofocamiento de la conexión histórica general. Desde luego, esto está fundamentado en la forma del drama. Estas obras contaban con los conocimientos de los espectadores, sobre todo de los jóvenes aristócratas. El sentido histórico profundo se encuentra en el hecho de dar expresión a todos los grandes motivos que determinan uniformemente en todos los tiempos y en todos los lugares a los hombres históricos. Hay aquí toda una filosofía del hombre histórico. Los motivos

simplemente psicológicos o políticos están desarrollados con indescriptible fuerza y claridad. El principio fundamental, según el cual en el héroe político la pasión dominante es la voluntad de poder, brota por todos los poros de estos héroes, les pone la sangre en movimiento. Ni siquiera en el momento de la muerte se conmueve Enrique IV por el Más Allá. Hasta el último suspiro piensa en el mantenimiento del poder de su dinastía y de su Estado. Un motivo político fundamental y recurrente es la maldición de la usurpación y la bendición de la legitimidad, tal y como se expresa clásicamente en el cuarto acto del Enrique IV en el último de sus diálogos con su hijo. Shakespeare ve una relación semejante, conforme a la misma ley, en las consecuencias de los hechos sangrientos que recaen sobre sus autores. Así da una profunda expresión a su conciencia filosófica sobre la necesidad de las grandes relaciones históricas. Esta necesidad puede leerse en lo pasado y profetizar así el curso de las cosas. Y si Shakespeare se atiene predominantemente a los caracteres y azares, esto significa a la vez que sólo entra en juego la necesidad interior de índole psicológica, moral y política, mientras que por el contrario quedan completamente rezagadas las relaciones objetivas, técnicas por decirlo así.

Desde un punto de vista artístico la estrechez del horizonte hace monótona la exposición: declaraciones de guerra, desafíos a combate singular, negociaciones antes de la batalla, la batalla misma, la muerte en ella del rey o del héroe; o bien, agotado por las profundas preocupaciones que da el poder, muere el rey, usurpación de la corona, asesinato; las diversas líneas de la política o de la guerra son trasmitidas por medio de mensajeros, que traen las noticias.

La misma monotonía existe en los efectos teatrales. Un mensajero de la desgracia será siempre recibido con salvaje excitación, a menudo rechazado y vuelto a requerir. Las víctimas dialogan siempre con sus asesinos, y algunos de los efectos más vigorosos surgen de aquí. Como en Homero, cuando dos héroes se topan en el campo de batalla entablan un diálogo. Precediendo a los grandes conflictos morales aparecen signos y profecías. Los moribundos trasmiten los resultados políticos de su vida a una generación siguiente. En los conflictos tormentosos y en los diálogos se enfrentan la voluntad de poder y las pasiones. De igual manera surge siempre de nuevo una relación elemental entre el ambiente escénico y los personajes. Shakespeare dispone de los acentos naturales más vigorosos para pintar el ambiente exterior. ¡Cómo se burla en el prólogo a su *Enrique V* de la pobreza de su escenario! ¡Qué exigencias se planteaban así a la fantasía y de qué fuerza dispone Shakespeare para ponerla en movimiento! Sombríos castillos en los que ocurren hechos sangrientos, llanuras en que aparecen las brujas, noche de invierno y luego espléndida noche de verano como escenario del amor.

Las últimas obras de Shakespeare

Tránsito al platonismo de Spenser. Fin de la vida. Así, el sereno final de *La tempestad.* Igualmente platonizante, el dominio del amor y de la reconciliación, que supera lo trágico. Simbolismo en *Cimbelino.* El ánimo estéticamente unitario que es a la vez una conciencia de la armonía de la vida, se expresa en la unidad musical de las partes del drama entre sí.

Sentimiento positivo, muy mezclado, de la armonía del mundo, emparentado la mayoría de las veces con el humor. Exige apaciguamiento de los conflictos para hacer posible la resolución en la armonía. El error y la pasión destacan más en un mundo unido. Así se da al destino un significado mayor, pero idéntico a la sabiduría y la bondad. Expresión de esta relación posible, en cuanto a su contenido, sólo de manera simbólica, por lo que estas obras se aproximan al cuento. Las grandes relaciones sólo son expresables en símbolos. La forma interior es musical, la resonancia conjunta de las partes aisladas del drama en la conciencia es algo más que su suma. Como la armonía musical, produce una nueva conciencia de armonía. Semejanzas con la escuela veneciana.

SOBRE EL TEATRO FRANCÉS

Molière

El más grande de los poetas dramáticos después de Shakespeare es Molière. ¡Qué semejante fue su vida a la de Shakespeare! Sólo que dentro de la esfera de la época y de la corte del monarca absoluto francés, Luis XIV. Originario de París, su padre fue servidor de la cámara del rey, el nombre del poeta era Jean-Baptiste Poquelin. Se educó en un colegio de jesuitas. Fue sin duda de gran significación para él, el haber recibido en compañía de muchos otros amigos, la enseñanza del filósofo Gassendi, renovador del sistema epicúreo. Dos de sus discípulos, uno de los cuales fue el propio Molière, hicieron una traducción del gran poema didáctico de Lucrecio, que representa en todas las épocas la necesidad de los efectos de la naturaleza, la exclusión de la finalidad en el juego de las fuerzas y de los azares en este mundo, una consideración naturalista de nuestro origen y existencia y culto a la alegría vital. A la muerte de Molière, la traducción se encontró entre sus manuscritos, y se perdió luego por la indiferencia de su mujer; pero ¡quién se atrevería a poner en duda que en esta época Molière asumió, bajo la influencia de Gassendi y de Lucrecio, la filosofía del más acá y de la alegría de vivir, la concepción naturalista de la naturaleza humana y la concepción de la vida como algo sometido a las circunstancias y a los azares, como juego, como cambio de situaciones, filosofía que más tarde penetra toda su obra! La grandeza unitaria de este genio reside en que, en él, la fuerza del temperamento francés, que vive en el momento, lo llena de una alegría original, se adapta autónoma y agudamente a las circunstancias y, por una especie de vigor animal y de negación razonable

de todos los sueños, el temor y los ideales, afirma su libertad, y encuentra en la amplitud de esta visión epicúrea del mundo una fundamentación racional. Así provisto hizo frente a la vida como si se tratara de un juego con sus locos azares en torno de la felicidad. Léase a Lucrecio para aclararse cuán hondamente debió de meterse su traductor en los problemas últimos de la filosofía a fin de resolver tal tarea. Añádase a esto lo que Molière hizo llevado por su inclinación a la filosofía y por estos filósofos, véase finalmente la honda coherencia entre el drama de Molière —hasta en su forma interior, que construye un drama de circunstancias a partir de absurdas casualidades y pasiones elementales— y el sistema epicúreo. La siguiente circunstancia demuestra que, aún después, seguía teniendo a Lucrecio al alcance de la mano: una reelaboración libre del *De Rerum Natura* de Lucrecio se encuentra en *El misántropo,* acto II, escena 4, en palabras de Elianta. Tal escuela había cursado Molière. Ahora deseaba, como decía de sí mismo su contemporáneo Descartes, leer sólo el libro de la vida. Como en el caso de Shakespeare, sólo noticias inciertas nos permiten saber cómo se convirtió en actor de teatro. Parece ser que recibió en Orléans el título de licenciado en ambos derechos y su nombre se inscribió en la lista de abogados de París. Se cuenta también que acompañó a Luis XIV por el sur de Francia. La actriz Béjart debió de atraerlo a la vida de comediante. Sin embargo, como en el caso de Shakespeare, la fuerza nativa de su genio, junto con un auge súbito y excitante del teatro, fue lo que debió de conducirlo inexorablemente a la escena. Tenía catorce años cuando se estrenó *El Cid* de Corneille, y veintidós cuando se representó *El mentiroso* del mismo autor. La comedia italiana en París lo atrajo, y la tradición puede tener razón cuando nos lo presenta como un intérprete extraordinario de "Scaramouche". Por entonces la profesión de actor gozaba, tanto en Francia como en Inglaterra, de poco aprecio; pero la oposición de su padre y de sus familiares fue inútil. Tomó el nombre de Molière y se unió a la compañía de la mal afamada, calumniada y pelirroja actriz Madeleine Béjart. En París no tuvo éxito y Molière se libró de la prisión por deudas gracias a la ciudadanía de su padre. Arrojado a la provincia, sus años de cómico de la legua se extendieron de 1647 a 1658. Esos años fueron para él la escuela de la vida de la que surgió hecho un hombre, un poeta cabal y un director de compañía teatral. Aún hoy se puede seguir en el *Roman Comique* de Scarron la alocada alegría vital y la miseria que acompañaba a las compañías ambulantes de aquellos días. Pero por caros que le hayan costado tales años, ninguna otra escuela habría podido ofrecer al más grande de los futuros poetas cómicos de la Europa moderna lo que este deambular de los cómicos de ciudad en ciudad. Dos cosas se destacan en particular: sólo así pudo obtener este conocimiento de la vida, esta intimidad con seres excéntricos de toda especie, y este saber resumido, generalizado y ahondado mediante nuevas comparaciones, de los grandes impulsos motores de la naturaleza humana. Su fantasía se desligó de las convenciones imperantes en París. Y en la provincia se topó todavía con el humor de la vieja Francia, con la fuerza vital propia que había adquirido en las dos naciones

latinas, a partir del humor romano. También aquí encontramos, como en Inglaterra, el mismo proceso general que formó el gran drama. La vieja comedia popular fue reelaborada por el espíritu del Renacimiento y elevada a la comedia más alta de Lope, Shakespeare y Molière; al igual que en Italia, también aquí se trabajaron las obras de Plauto y de Terencio con vistas a un público nuevo. Pero ante todo fue la comedia italiana, que cruzó los Alpes con Catalina de Médicis y que tan gustada era en la corte y en París, sobre todo la *Commedia dell'Arte.*

[*Aquí se interrumpe el manuscrito.*]

La tragedia francesa

Sus temas son tomados de materias muy conocidas en la época: la mitología griega, la historia romana, argumentos franceses. En cuanto a la forma, pide el alejandrino una elegante solemnidad de expresión, lo que excluye la plena realidad de los rasgos individuales concretos.

Constant deduce la peculiaridad formal de la tragedia francesa de la necesidad de unidad. Los franceses sólo esbozan un hecho o una pasión. Hacen a un lado todo aquello que, perteneciendo al carácter, no ayuda a derivar la pasión que pretenden pintar. Eliminan de la vida anterior de su héroe todo aquello que no está encadenado a los hechos. De este modo no exponen un hombre, una vida entera, sino sólo la conexión de los hechos o de la pasión (a esto hay que añadir que exponen una acción y no caracteres). De Fedra, Racine sólo nos dice que ama a Hipólito; nada sabemos de su carácter personal, cómo es independientemente de este amor. Orestes es expuesto por Racine sólo en su amor por Hermione. Y este matricida parece haber olvidado por completo su crimen; hasta tal punto lo domina su pasión. Este aislamiento del hecho o de la pasión concentra el interés en un único objeto. Arranca al héroe de las condiciones históricas y lo convierte en una criatura de la fantasía poética. La unidad de la impresión aumenta, ya que los rasgos mezclados o contradictorios quedan excluidos. Las desventajas son igualmente visibles. El héroe se torna irreal, pues si se le resta la pasión no queda nada. El poeta se ve remitido a una multiplicidad limitada de pasiones. Pero el genio de Racine es inagotable justo en la faena de encontrar diferencias psicológicas. Los celos de Fedra son distintos a los de Hermione, y el amor de Hermione es distinto al de Roxana. Sin embargo, la diferencia reside más en los personajes que en los caracteres. Nerón se distingue, en nuestro teatro, muy poco de los otros tiranos. Designa una clase y no un individuo. La unión de la ambición con la hipocresía y la tiranía es típica. Compárese con Ricardo III. Por sus defectos naturales, que están en contraste con el poder que tiene sobre las mujeres, y el desprecio que por ello les produce, se distingue de los otros tiranos por la pavorosa ironía.

En tales condiciones se ha realizado en Francia la regla de las unidades. Su ventaja reside en la concentración del interés, la continuidad, etc.

La atención del espectador se distrae, por el cambio de lugar, del objetivo central, pues necesita aprehender tal cambio. Tiene que volver a vivir la ilusión (ésta aumenta de escena en escena, como en *Hedda Gabler*, mediante la inmersión y aclimatación a un determinado lugar). Si se hacen necesarias indicaciones acerca del tiempo que ha transcurrido entre dos actos, aparece el poeta en el escenario, por así decirlo, para informar a los espectadores. Por otro lado, existen desventajas. El proceso no avanza en la naturaleza tan rápidamente como tiene que representarse en la escena.

Principio general. La discrepancia entre la vida y el teatro obliga en todo sistema a cometer errores para alcanzar bellezas. La tarea entraña también aquí una dialéctica, que acarrea posibilidades, cada una de las cuales es múltiple en su efecto.

En el escenario francés, el amor es sólo una pasión que suscita interés por su violencia, vigor y excentricidad. El embeleso de los sentidos, las irrupciones de los celos, la lucha de los deseos contra los remordimientos, tal es el amor trágico en Francia. Las apasionadas heroínas tienen, en mayor o menor medida, algo de masculino, una fuerza para oponerse a los acontecimientos, como a los hombres y a la desgracia. Hay una relación entre su destino natural y la fuerza de que están dotadas. Las heroínas tiernas, las Berenice, Ester, Junia, tienen la posibilidad de sacrificar sus sentimientos por su debilidad y temerosidad. Berenice se resigna a vivir con Tito. En este caso, la fuerza de la conveniencia, que dominaba la sociedad de aquella época y regía en especial el destino de las princesas, es decisiva. Así, pues, el amor es una pasión igual a las demás pasiones humanas. Su efecto es confundir al entendimiento y su objetivo procurarnos goces.

La moral del teatro francés tiene como fundamento no el sentimiento, sino la razón. Se mueve dentro de las convenciones de una sociedad que castiga la transgresión de los límites de las reglas que ha creado. Concuerda con el orden existente de las cosas. Justo en el tratamiento del amor se muestra con particular claridad que la literatura alemana adopta un punto de vista opuesto elaborado por la Ilustración. "La moral del teatro francés es mucho más estricta que la del alemán. La independencia de Tecla nos chocaría." El sentimiento "no puede ser nunca fundamento de un sistema general y en Francia amamos sólo lo que es de aplicación general. El principio de la utilidad rige lo mismo nuestra naturaleza que nuestra vida".

La literatura de la época clásica del drama parte de la diferencia de exposición entre la vida heroica y la existencia burguesa. Aquí se da una participación del alma francesa, que separa su existencia privada de su vida pública, así como en otros dominios aparece la separación entre las fuerzas seculares de la nación y las eclesiásticas. El hombre francés vive, desde el siglo XVIII, aceptando la vigencia y balanceando distintos aspectos. El que no se haya podido desarrollar la gran fantasía está relacionado con esto.

La vida privada se rige por el punto de vista de la propiedad, del pla-

cer y de la validez de lo útil. He oído una serie de canciones de los siglos XVII y XVIII que norman la forma literaria de la alegría francesa de tal modo que, por el deslizamiento del poeta hacia una forma agradable de tratar el placer, la tragedia y las oposiciones de la existencia, esta forma domina las emociones de la vida. El mismo método de alusión, de juego, de deslizamiento sobre los desniveles de la vida es el que ha desarrollado La Fontaine en sus fábulas. Por su sentimiento básico está emparentado con Molière, quien mide todas las excentricidades de la pasión con la razón y la moral medias. En ello reside lo impolítico de su comedia, a lo que ya aludió August Wilhelm Schlegel.

La postura que adopta, en la época clásica, el francés de la tragedia heroicoaristocrática, frente a la vida pública, se transforma en el siglo XVIII en una poderosa iniciativa que pretende obrar en nombre de la humanidad y el género humano, al que tiene siempre presente. Su expresión más vigorosa la constituye la conducta de los héroes de la Revolución francesa en la vida pública. En sus cartas a Sofía, Mirabeau alterna el pronombre propio con un "vos" dirigido a la humanidad. La Revolución es desde sus orígenes propaganda. Cuestión acerca del origen de esta idea que desde entonces domina al espíritu francés. Una especie de prosecución del afán de conquista. Una sistematización del espíritu, a tenor de la cual se sistematiza la naturaleza, colocándola bajo el más elevado de los conceptos. En el salón se han observado todas las formas de la existencia humana, se las ha analizado y se ha formado un concepto común que, sin embargo, va más allá del dudoso resultado para elevarse a un ideal. Nadie cree que los individuos valgan mucho, pero los espíritus directores creen en la idea de la humanidad. La verdadera causa última de esto es que las ideas de progreso y de comunidad por intermedio de la razón, toman, en la lucha del siglo XVIII contra lo existente, un nuevo giro práctico por la transformación de los intereses en el terreno de la sociedad. El orden social es malo, pero como el hombre es bueno, la finalidad debe encontrarse en un orden ideal del género humano. Y como estos conceptos están pensados de modo general, la tendencia que de ellos fluye adquiere también algo de general.

El espíritu inglés toma un giro totalmente opuesto al de Francia en lo que a sus ideas prácticas se refiere. Unión del sentido realista con el firme enraizamiento en las relaciones concretas de la familia, del círculo, de la nación. El principio del interés es completamente general, a causa de la homogeneidad de los individuos por las relaciones así surgidas. Por el contrario, el principio de la buena voluntad es jerarquizado y ordenado en las relaciones de fuerza y de amplitud, a tenor de las relaciones de cercanía y parentesco.

La concepción poética de la individuación de la naturaleza humana general

En la misma forma en que el artista crea una atmósfera, un mundo, en que se mueven y están unidas sus figuras, así da profunda expresión a toda su constitución anímica y al punto de vista que de ella surge, y que rige la realidad vital de una obra. Esta manera de crear la atmósfera y cuerpo universal de una gran obra, surge de la relación primaria y viva entre el artista exponente y la vitalidad exterior. En ésta surge la distribución de los valores, casi podría decir, la partición de la vitalidad en figuras y sucesos. Por ello, aquí está también contenido, al fin y al cabo, el fundamento más profundo de las formas históricas de exposición artística; sólo de él fluyen las diferencias de la técnica.

Esta distribución de la vitalidad interna en figuras y sucesos, la *articulación* de la obra que así se origina, la distribución de los valores que mide la significación de los miembros aislados, contiene en sí personajes, acciones y destinos. De esta manera, toda gran obra es un mundo en sí. La individuación que hay en ella está realizada a partir del punto medio interior de la obra. Pero como la serie de obras de un gran poeta constituyen una evolución, surge en relación con los individuos que en ellas aparecen un parentesco interior. Pertenecen a la misma familia. *Un ámbito determinado* de *personajes típicos* constituye esta *familia,* y como criaturas de la misma fantasía poética muestran entre sí semejanzas de familia. Cada uno de ellos ha recibido algo de la sangre del poeta, cada uno de ellos ha sido formado y presentado de una manera determinada. Esta subjetividad no puede ser superada ni por el más grande de los poetas. Aquel *deseo* de Ranke de borrarse a sí mismo para ver las cosas como realmente han sido, es para un poeta todavía más imposible que para un historiador.

Así, pues, lo *típico de los personajes y relaciones* es dado necesariamente por *su relación* con la *subjetividad del poeta* y por *la función que desempeña en el conjunto de cada obra.* De allí brota *el parecido familiar de estos personajes* y su *relación sistemática en un todo,* condicionada por la subjetividad del poeta. Partamos de un caso particular. Los pintores más antiguos aspiraban a captar los rasgos permanentes de la fisonomía en un momento ideal, que es el más grávido y característico de ellos. Si ahora una nueva escuela quiere retener la impresión momentánea, para aumentar así la impresión de vida, ofrece al personaje a la casualidad de este momento. E inclusive en éste se encuentra ya una concepción de la suma de impresiones de un momento dado bajo el efecto de una relación anímica ya conquistada; justo en tal apercepción surge el enlace de los rasgos de una impresión sentida, que condiciona omisiones y acentuaciones: surge así un cuadro momentáneo tanto del modo de apercepción del pintor como de su objeto, y todo intento de ver sin apercibir, es decir, de disolver la imagen sensible en los colores de la paleta, está condenado al fracaso. Lo que lleva más hondo, pues la impresión está condicionada a la postre por la relación de una vitalidad cualquiera con la mía, soy tocado interior-

mente, en mi contexto vital, por algo que actúa en otra naturaleza; comprendo a partir de este punto vital rasgos convergentes. Así surge un tipo. Un individuo sirvió de original; todo retrato auténtico es un tipo, y lo es toda figura en un cuadro de figuras. Ni siquiera la poesía puede copiar lo que se da ante ella. Cuando un dramaturgo quiere copiar un diálogo real con todo lo casual, incorrecto, insulso, banal que puede haber en él, aburrirá a su lector: ¡qué lejos queda, en cuanto al efecto, de la exaltación y poetización geniales, que a la vez aumentan y simplifican lo casual, lo impulsivo, el sumirnos en nosotros mismos justo en medio del diálogo! Pero tal intento de copiar estará siempre condicionado por la subjetividad de quien oye, recuerda, imagina, puesto que todos estos procesos estarán influidos por la relación de los conceptos y de las imágenes que ya se tienen. Sin embargo, toda figura que aparezca en un drama o en una poesía narrativa, da a la distribución de la vitalidad interior en figuras y sucesos, su determinada función en el conjunto, una cierta delimitación frente a las otras y algo de la sangre de su creador. Por ello tendrá siempre algo típico y se contará dentro de la familia del poeta y de su época.

De aquí resulta que la exposición de una individuación es siempre algo subjetivo y está condicionada por una *sucesión personal, nacional e histórica.* Explico aquí sólo las diferencias de exposición de la individuación que aparecen en la sucesión histórica y sólo dentro del estrecho círculo de la literatura poética europea. Las *grandes épocas en la historia de la poesía europea* son a la vez *secciones de la concepción poética de la individuación de la naturaleza humana general.*

En el límite de la evolución —condicionada teológicamente— de los griegos de las colonias jonias, están los cantos de *Homero.* En ellos encontramos que, como en los dramas de Shakespeare, se ha roto la fuerza de lo trascendente. Cualquiera que haya sido la forma en que surgieron estas obras máximas de la poesía del mundo antiguo, lo cierto es que en ellas se expresa una fuerza extraordinaria para levantarse del polvo de la creencia en los muertos y en los dioses y ver la vida y el mundo con sinceridad y objetividad imparciales. Pensemos en un genio de la poesía y en sus camaradas del gremio de poetas, condicionados espiritualmente por el mayor de los poetas de la Antigüedad: en tal caso, Homero fue aristócrata de intención, lo rodeaba una atmósfera fina, libre, amante del mundo. Su conjunto de dioses muestra relaciones internas entre las figuras típicas; en ellas la fuerza está unida a un impulso vital inconsciente, sin remordimiento, y sin ningún límite externo, por lo que tales figuras son semejantes a las fuerzas de la naturaleza, que proceden sin escrúpulos. Los héroes están condicionados sólo exteriormente por estos dioses: como los confidentes en la tragedia francesa, ellos calman o excitan a los hombres heroicos. Pues lo decisivo es que estos héroes deben llevar la ley de su acción en sí mismos y a cada uno de ellos le dura la vida sólo mientras le ilumina el sol. Después de la muerte, el alma se pierde en una inaccesible tierra de los muertos, donde vegeta en una semivida. Así se yergue poderosa, autónoma, fundada sólo en sí misma la realidad del heroísmo.

Éstas son las condiciones bajo las que se configuraron por vez primera en la poesía figuras de individuos completas, cabales y finamente construidas. El recurso artístico para exponerlas es la palabra. El heroísmo, tan parco de palabras entre los germanos, es mostrado, en este pueblo del discurso y de la vida pública, por medio de palabras de una vitalidad tan impulsiva como ningún trágico griego volvió a alcanzar. Reléanse las palabras de Andrómaca, que es la primera en ver el cadáver de Héctor. Cómo se lamenta y, de pronto, se dirige al muerto:

> Saliste de la vida cuando aún eras joven,
> y me dejas viuda en el palacio.
> El hijo que nosotros ¡infelices! hemos engendrado
> es todavía infante y no creo que llegue a la mocedad.

¡Cómo la fascinan y retienen irresistiblemente estas imágenes del destino lamentable de su hijo! Hasta que de pronto vuelve a erguirse ante ella la imagen del muerto desnudo, ligada con singular realismo al recuerdo de los finos lienzos que hay en la casa. Un hermoso contraste lo constituyen las palabras posteriores, cuando el cadáver es llevado a Ilión; ya surgen en ella las imágenes más serenas de su fuerza heroica, ya piensa en lo que será de ella después de su caída, y de súbito se desatan impulsivas las palabras a Héctor, palabras que reúnen lo pasado y lo futuro en un bello sentimiento unitario:

> Has causado a tus padres llanto y dolor indecibles,
> pero a mí me aguardan las penas más graves.
> Ni siquiera pudiste, antes de morir, tenderme los brazos desde el lecho,
> ni hacerme saludables advertencias que hubiera recordado siempre,
> de noche y de día,
> con lágrimas en los ojos.

El canto noveno se aproxima, por el intercambio de parlamentos, a la forma del drama. También Shakespeare hace nacer de una situación tranquila —que nos permite habituarnos al terreno común de la vida— las más exaltadas pasiones. Los enviados encuentran a Aquiles "deleitándose con una hermosa lira... recreaba su ánimo, cantando...", frente a él está sentado, en silencio, Patroclo; Aquiles recibe a los enviados cortés y mesuradamente; después el curso del diálogo le llevará a dar expresión al odio indomable que su alma siente por Agamenón, y a su sueño de acciones enlazadas a tal odio que lo persigue noche y día; la inaudita escena se termina con la conciencia de un rompimiento infranqueable; los enviados se vuelven y comunican lacónicamente el resultado. La vida misma de aquella época nos habla. Vemos el interior de Aquiles. Así Homero ha sido el primero en crear verdaderos individuos, que sobrepasan lo real y, sin embargo, lo representan típicamente, provistos de la movilidad completamente natural de lo vivo.

Los límites en que se mueve su sentido de la individuación, son los de

su época misma. Su mirada se mueve en el círculo de la sociedad aristocrática, sólo ésta tiene para él un destino; más allá de ella se encuentra Tersites —como en Shakespeare el pueblo—, realista, rudo, extravagante, agobiado por bromas despreciativas y, desde luego, por los azotes. Las diferencias entre los individuos de esta sociedad aristocrática son las naturales; conforme al sexo, a la edad, al temperamento, y al rango de su ascendencia, fuerza y poder heroico. Todas estas naturalezas distinguidas son movidas por motivos y pasiones simples y claras. Pero todas ellas tienen, a diferencia de los héroes de Shakespeare, algo que descansa en la naturalidad y ninguna es arrastrada intencionalmente como energía y voluntad de poder de una finalidad que le infunde su pasión, como sucede con Ricardo II, Enrique IV o Macbeth. El mejor ejemplo nos lo ofrece Aquiles, que sueña con vivir tranquilo en Focia y a quien sólo las circunstancias desencaminan. Y todos tienen las mismas imágenes comunes, en ninguno de estos hombres se ha desprendido la individualidad con toda libertad y se ha redondeado por un círculo de ideas, que le corresponde y lo separa de los demás y después lo individualiza hasta en su modo de hablar.

Para ir más allá de Homero, la tragedia necesitaba ahondar el contenido anímico dentro del marco de las narraciones sobre dioses y héroes. La comedia da este paso mediante la exposición de una multitud de caracteres típicos, lo que ha condicionado también en gran medida el curso posterior de la evolución de la comedia moderna. La tragedia se ha formado en el gran movimiento del espíritu griego que, por encima de los relatos sobre dioses, erigió un principio ideal de ordenación, de acuerdo con los elevados conceptos morales y racionales. Así se convirtió en gozne de la oposición trágica, el sufrimiento y la reconciliación, por la fuerza de este principio ideal de ordenación. La crítica del material que procuraban las leyendas desde el punto de vista moral y racional es ya perceptible en los cantos del coro en Estesícoro. En los dramas más importantes de Esquilo y de Sófocles domina la dirección hacia tal relación ideal. También la Teoría de las Ideas de Platón es una exposición, en forma metafísica, de este principio de ordenación ideal y participó en la lucha entre tal principio y las convenciones religiosas con su diálogo sobre la república. En Esquilo y Sófocles el conflicto y la reconciliación caen fuera de la persona. Sus hombres son tipos unitariamente formados; aun en el más complicado de ellos se echa de menos la perspectiva de una interioridad insondable de la que surgiría el conflicto trágico. Aun los más sacudidos por la tormenta de la pasión no atraviesan la vida como una energía que actúa libremente. Y por lo mismo que la tragedia ática se edifica de este modo, antitética y típica en su meollo, pudo el espíritu retórico enseñorearla y llevar la oposición, sobre la que se funda, hasta cada uno de los miembros de la totalidad dramática, mediante las formas antitéticas del discurso. El significado del sufrimiento en ella, la pompa de la representación, las máscaras, lo musical, favorecían un *pathos* que se respiraba. Ninguna pausa, puesta de manifiesto por la natural entrega a otros momentos vitales, viene a interrumpir los movimientos del ánimo, y nos da

un nuevo criterio para medir su ascenso. Es muy raro que en los parlamentos se produzca un cambio del sujeto, del interlocutor, del sentimiento, que con tanta razón se considera como signo de la vitalidad natural. Todavía más raro es el ser para sí en medio del diálogo. Los personajes están determinados con autenticidad retórica por sus posiciones antitéticas. En Eurípides adquieren estos tipos trágicos una vida individual por primera vez. En particular el hombre de poder, esta figura trágica tan importante, recibe una conciencia en la época de la reflexión sofista sobre el derecho natural, y una atmósfera de conceptos se cierne sobre su voluntad de poder mediante la cual queda redondeada reflexivamente como persona cabal. Por encima de todas las representaciones primitivas de la intimidad humana, se levanta Platón que, desde este punto de vista, fue el artista griego más grande después de Homero; su Sócrates es una de las pocas figuras que pertenecen a toda la humanidad. Pero, después de Homero, el poder griego de representar hombres se ha expresado de la manera más viva y múltiple en los tipos característicos de la comedia, que condicionan la comedia moderna hasta Molière.

Y a partir de aquí se inicia el camino que conduce a la representación teórica de las diferencias individuales en la naturaleza humana. Cualquiera que haya sido el origen del ensayo sobre los *Caracteres* de Teofrasto, que tan mutilado ha llegado a nosotros, en todo caso tales caracteres son, como lo ha señalado Otto Ribbeck en sus importantes investigaciones sobre historia de la literatura, el resultado final de la rica literatura griega, dialogada, retórica y poética, que elaboró tipos cómicos o caracteres humanos mezquinos. Así, pues, es éste el primero de los intentos literarios de ofrecer un cuadro de los caracteres humanos, y precisamente de aquellos tipos creados, con la fuerza mímica de los pueblos meridionales, por los observadores de la vida cotidiana, los costumbristas y los poetas cómicos de la Antigüedad; y como aquí aparecen como un todo especial, esto hace que este pequeño escrito sea un tesoro inapreciable para la psicología de los caracteres humanos típicos y le ha conferido su peculiar valor con respecto a la literatura costumbrista y la exposición de la vida común y corriente, desde su primera y parcial impresión en 1527. La reflexión teórica sobre los caracteres y las costumbres se prosigue en la literatura de los siglos XVI y XVII; en especial Montaigne y La Bruyère adquieren un valor perdurable. Una segunda fuente antigua de reflexión sobre los caracteres humanos brota de la *teoría de las pasiones.* Esta teoría fue elaborada por los filósofos estoicos y por los escritores romanos influidos por ellos, hasta lograr una clasificación de extraordinaria finura. Más que con el estudio de los poetas tenía que ver con la retórica. Con ella se enlaza también la literatura filosófica de los tres grandes siglos modernos del arte y de la poesía, los siglos XV a XVII, y condiciona en muchas formas a artistas y poetas. Una tercera fuente antigua para la fundamentación y descripción de los tipos humanos, la constituye la *teoría de los cuatro temperamentos,* el sanguíneo, el colérico, el melancólico y el flemático, tal y como la encontramos formulada por vez primera en Galeno. También esta teoría pasó a formar parte

esencial de la psicología del Renacimiento y ejerció un estímulo provechoso en las artes plásticas y en la poesía.

De este modo la poesía y las artes plásticas de los siglos XV, XVI y XVII, tuvieron ante sí tipos trágicos, trasmitidos por Séneca, en especial, a los dramaturgos, y tipos cómicos, cuya tradición pasa por Terencio, Plauto y el eslabón vivo de la comedia italiana a sus compatriotas y una amplia literatura sobre los temperamentos, las formas de los caracteres y las clases de pasiones. El problema de la individuación se presentó a los poetas de estos siglos bajo condiciones particularmente favorables. Por ello la gran época del arte moderno del siglo XV al XVII, ha expuesto de una manera mucho más profunda y completa que la Antigüedad, la individuación tal como se realiza sobre el fundamento de la naturaleza humana común.

En dos direcciones se ha desarrollado la poesía y, dentro de ella, el drama de aquella época. Los poetas latinos se dejan guiar sobre todo por la acción, utilizan con predilección los tipos legados por la Antigüedad; en la literatura narrativa, sólo sobresale *un* gran genio creador de caracteres: Cervantes, y también sólo *uno* en la literatura dramática: Molière. En éste llega a su última perfección y refinamiento la presentación de caracteres cómicos y ruines, que habían pasado de la literatura griega y romana a la italiana y francesa. Se llega al último extremo de la realización mímica de papeles característicos; por ello es también lo más teatral que ha aparecido en un escenario moderno. La otra dirección de la poesía dramática, propia de los pueblos germánicos, ha hecho visible en el drama por vez primera la plena vitalidad interior de la naturaleza humana individual. Es en Shakespeare donde hay que estudiar lo que la poesía tiene que decir sobre el gran problema de la individuación humana.

Como los trágicos griegos, Shakespeare se apoya en un fuerte movimiento espiritual. A lo largo de estos tres grandes siglos, del XV hasta los primeros decenios del XVII, crece incesantemente el reconocimiento del valor de la individualidad, lo mismo que el derecho de la energía, la voluntad de poder y las pasiones; se hacen válidos el proceso religioso autónomo en el interior de la persona y la realización religiosa ideal de su esfera de vida; se conquista la autonomía del pensamiento científico y la perfección de la peculiaridad individual por el colorido autónomo del pensamiento. Todo esto llena esos siglos. En la oposición entre catolicismo, protestantismo y Renacimiento adquiere validez. Puesto que Shakespeare vivía las nuevas ideas, surge en él, por la unión del Renacimiento con el espíritu protestante, un sentimiento de la vida y del mundo, que *va más allá de ellos.* No importa que la vida sea corta o larga, hay que vivir en la manifestación de la energía que hay en nosotros, llegar a alegrarnos de nuestro ser, tener bastante con las tareas que de él surgen, gozar plenamente la belleza y la felicidad que hay en nuestro círculo, y todo ello con discreción, manteniendo la justicia y la mesura que las circunstancias nos adjudiquen: tal es la nueva regla de vida que Shakespeare expresa más vigorosamente que nadie, no en un pensamiento abstracto sino en las imágenes de la existencia misma.

De aquí resulta que para Shakespeare el conflicto trágico ocurre en la persona misma. Se encuentra en lo profundo del alma. En un carácter que, por lo demás, tiene una fuerza que pertenece a la región vital luminosa que irradia hasta la fantasía, hay una desmesura en su estructura gracias a la cual es asiento de un proceso patológico. Así, pues, ante nuestros ojos, a partir de esta fuerte estructura anímica del héroe y a consecuencia de la desmesura que hay en ella, surge súbitamente, llamada desde la profundidad por condiciones de vida que, frente a lo que ahora ocurre, no tienen ya relación alguna, una pasión que arrastra al héroe como en sueños, desde adentro, como una flama que apenas si necesita de alimento exterior, y corre al encuentro de la destrucción. En la medida en que esta pasión hiere o vulnera la justicia y existencia de los demás, pero también sólo entonces, aparecen, como un castigo, la conciencia y los remordimientos. Pues para Shakespeare el que la muerte arrebate prematuramente a los más poderosos, bellos y puros, no es un castigo, sino casi un bello destino. Más tarde Schiller dio expresión al mismo sentimiento en un nivel más elevado de la evolución europea.

Así, pues, lo trágico no reside para Shakespeare en la pugna con los poderes del mundo, sino en la interioridad, en la estructura del alma, en la desarmonía que hay en ella. Por ello, esta inteligencia inaudita tiene que concentrarse en la concepción y entendimiento de la persona particular. En su obra, esta persona no es formada por las circunstancias, no se desarrolla, el ambiente no parece estorbar nunca su curso tempestuoso; parece surgir como energía directamente desde las profundidades de la divinidad y seguir impetuosamente su curso por el mundo. Shakespeare no conoce aún al hombre histórico, la condicionalidad de la vida no parece existir para él. A tenor de su época y del espíritu de su naturaleza posee un sentimiento muy vivo de la atmósfera, del clima, de la tierra y de la estratificación social; respiramos Venecia o las nieblas y llanuras del norte, pero no intenta hacer comprensibles las acciones de su héroe a partir de las condiciones históricas o sociales. La condicionalidad de un destino tampoco existe para él. Al fin y al cabo, en él hay una ordenación trascendente de la que brotan las energías individuales. Las relaciones de contraste y de paralelismo, tal y como fueron utilizadas por los grandes pintores italianos, condicionados por la técnica del fresco, le sirven para iluminar a sus héroes.

Deja ver a sus figuras como en la vida real vemos a los otros seres humanos, de afuera hacia adentro. Así, las ha construido a partir de los rasgos más externos que le entregan las fuentes. Retiene, firmemente, las acciones o rasgos contradictorios y por ello sus personajes tienen la mayor vitalidad. Muy a menudo hay algo inasible en su interioridad. Sólo en sus primeras obras, como en el *Ricardo III,* ha dejado que los malvados hablen sobre el fundamento último de su carácter. Shakespeare hace surgir la mayor naturalidad al destacar al individuo sobre el trasfondo de la necesidad humana general. Mezcla lo cotidiano en el desarrollo de las grandes acciones. Así es en el *Hamlet,* en la introducción a la escena de la apari-

ción, o en las escenas de la conspiración en el *Julio César*. Parte siempre de situaciones de calma a fin de procurarse una medida para calibrar la energía de la pasión. Los movimientos impulsivos cambian en él y cortan todo discurso; en medio de un diálogo surge la individualidad solitaria, y, por un momento, parece oírse sólo a sí misma y estar sola consigo.

Tiene siempre presentes las diferencias típicas entre las edades. Ha pintado con particular belleza la inocente confianza, la mirada anhelante, la dulzura melosa del adolescente. Nadie ha presentado la oposición de los sexos y la relación natural que en ella se funda con burilada más profunda. Los hombres de su elección son todo fuerza, y las mujeres que ama son todo sensibilidad, bondad y entrega.

El tipo más distinguido de hombre es para Shakespeare el hombre de voluntad de poder. El mundo político de la época se lo mostraba al poeta contemporáneo trabajando en todas partes y Shakespeare lo encuentra de nuevo en los motores de la historia. Desde el Agamenón de Homero los ojos de los poetas están fijos en él. Su finalidad es el dominio, su instrumento una voluntad conducida por una gran inteligencia; por ello sus medios se detienen en el límite de lo permitido por la razón de Estado, y por la validez de las fuerzas existentes, bajo lo cual hay que comprender también el mantenimiento de los tratados, la fidelidad y la lealtad, mientras lo opuesto no sea necesario. En las estatuas ecuestres más perfectas del Renacimiento se expresa este tipo en forma tal que suscita un terror casi físico. La exposición más perfecta de un hombre de esta clase, durante el curso entero de su vida es la de Enrique de Bolingbroke, duque de Hereford, que después alcanzó la dignidad real bajo el título de Enrique IV, la de Ricardo II y las dos partes del Enrique IV. Con grandeza casi sobrehumana se expone después en César esta glorificación del poder de modo semejante a muchas estatuas y bustos romanos.

Emparentada de cerca con este tipo está la naturaleza de los tiranos. Séneca había preparado este tipo. El Renacimiento lo creó. Su rasgo característico es la exclusión de todo principio o sentimiento moral. Pero lo que lo distingue de muchas naturalezas cesáreas del mundo antiguo, es la utilización, hipócrita y sin escrúpulos, de los hombres y de las circunstancias para la realización de su propio yo, lo que va unido con una osadía tan grande que literalmente desprecia a la muerte. El ensayo de Maquiavelo sobre el príncipe pintó el retrato de este hombre tomándolo de la vida misma, es decir, conforme a los tiranos, papas y condotieros del Renacimiento, y lo hizo visible a toda Europa. Siguiéndolo creó Marlowe a su Tamerlán y a su judío de Malta, y luego Shakespeare su Ricardo III, su Macbeth y el Edmundo del *Rey Lear*. Estas figuras tenían que aparecer en el escenario circundadas por el horror. Por el contrario, el Yago del *Otelo* y el rey del *Hamlet* se aproximan a los malvados comunes y corrientes.

Por otro lado el tipo de la voluntad de poder bordea una forma de carácter que entraña el ideal de vida de Shakespeare. Se trata del hombre heroico guiado por la razón, la mesura y la justicia y determinado así por una fuerza autónoma, que sigue en su ación las exigencias que el destino

ha puesto en sus circunstancias, sin someterse por ello al predominio de la pura voluntad de poder. Este tipo había sido llevado a su más alta expresión por los romanos de observancia estoica. Shakespeare le confiere una vitalidad interior y alegre que surgía de sí mismo y de su época. Esta forma de carácter se convierte en ideal de la propia vida por vez primera en el desenfado de la naturaleza independiente de un Enrique V. En las dos partes del *Enrique IV* ha expuesto —según el sentimiento de su propia vida— la frescura juvenil de una naturaleza tal, su capacidad de abandonarse a los impulsos más dispares y, sin embargo, afirmarse y encontrarse siempre de nuevo a sí mismo en el desbordamiento de la vida. Luego se realiza, sobre la base de las firmes relaciones del derecho hereditario, la perfección de una naturaleza así en el *Enrique V.* Este rey, victorioso en la guerra, vive sin embargo para la felicidad de sus súbditos.

¿De qué paz infinita, goce de los simples particulares, no están privados los reyes?... El siervo, miembro de la paz del país, goza de su paz; pero su opaco cerebro se cuida poco de las vigilias que le han costado al rey mantener ésta, de cuyas dulces horas disfruta mejor el aldeano.

En la escena de su entierro, al principio del *Enrique VI,* el brillo póstumo de su existencia se extiende sobre todo el mundo.

Tu alma formará una remota estrella más esplendorosa que la de Julio César o la brillante Berenice.

En la época varonil y acentuadamente pesimista, este tipo se desarrolla hasta la forma del hombre que frente al rechazo del mundo se afirma en una serena dignidad, y posee algo inalcanzable, que no puede ser tocado por los golpes del destino, o sea la conciencia de la autonomía y dignidad de su propia voluntad. Las presentaciones más cabales de esta forma de carácter son el Bruto del *Julio César* y el Horacio del *Hamlet.* Óigase a Antonio al pronunciar la última palabra sobre Bruto:

¡Éste es el más noble de todos los romanos! ¡Todos los conspiradores, menos él, obraron por envidia al gran César! ¡Sólo él, al unirse a ellos, fue guiado por un honrado pensamiento patriótico y en interés del bien público! Su vida fue pura, y los elementos que la constituían se compaginaron de tal modo, que la Naturaleza, irguiéndose, podía decir al mundo entero: "¡Éste era un hombre!"

Un carácter del todo semejante, un romano transportado a suelo nórdico, es Horacio, que dice de sí mismo:

Más tengo yo de antiguo romano que de danés.

Y Hamlet dice de él:

Desde que mi querida alma fue dueña de escoger y supo distinguir entre los hombres, te marcó a ti con el sello de su elección, porque siempre, desgraciado o feliz, has recibido con igual semblante los favores y reveses de la Fortuna. ¡Dichosos

aquellos cuyo temperamento y juicio se hallan tan bien equilibrados, que no son entre los dedos de la Fortuna como un caramillo que suena por el punto que a ésta se le antoja! ¡Dadme un hombre que no sea esclavo de sus pasiones, y yo le colocaré en el centro de mi corazón; sí, en el corazón de mi corazón; como te guardo a ti!

De este modo en el último ideal de Shakespeare quedan unidos, el romano de observancia estoica con la energía vital del inglés protestante de aquellos días. La gran posición de Shakespeare estriba justamente en que, metido en las pugnas de las grandes potencias del Renacimiento y la Reforma, consigue desarrollar a partir de ellas una visión más elevada del mundo y de la vida. Sólo merece ser llamado un gran poeta quien —luchando con las fuerzas y dolores de su época— se eleva a una concepción del hombre y del destino de la que surge una fuerza de vivir para sus contemporáneos y sus compañeros de destino.

El último gran tipo humano creado por Shakespeare es el hombre en que la intelectualidad predomina en una u otra forma. Marlowe ha hecho por vez primera una exposición artística de este tipo de carácter en su doctor Fausto. Fausto en su mesa de estudio: tal es el principio de la obra; de su quehacer científico en las nieblas metafísicas de Alemania, surge en él la voluntad de procurarse, por la fuerza del espíritu, poder, plenitud vital y fama, dominio sobre la naturaleza, saber que libere de la duda y autoridad sobre los hombres. En este personaje inicial se prefiguran los siglos venideros; así, la voluntad de poder sobre la naturaleza guía a Bacon y los oscuros caminos místicos que han de llevar a tal dominio todavía se hacen presentes en algunas ideas, imágenes y nomenclaturas de la metodología del mismo Bacon. Shakespeare ha creado, recordando claramente la profunda obra de su viejo contemporáneo Marlowe, a su Próspero, en quien se expone una naturaleza señorial, serena, sabia que ha llegado a la madurez moral, y que domina a las misteriosas fuerzas naturales por el poder del espíritu. Al igual que Fausto, ha conquistado, apartado del mundo, un saber inigualable gracias a sus estudios.

Enfrascado en mi retiro, por completo ocupado en enriquecer mi mente con lo que era a mis ojos muy superior al saber popular.

A la familia de estos hombres de inteligencia predominante pertenece la creación shakespeariana más profunda en cuanto al carácter: Hamlet. Una modificación ulterior de este tipo es también aquella en la que el predominio de la intelectualidad trae como consecuencia un ánimo caviloso y que Shakespeare expone con la misma profundidad que el Hamlet, en el escrupuloso y melancólico Jaques de la comedia, *A vuestro gusto.*

Hay otros tipos en los cuales las pasiones particulares asumen una intensidad patológica en el alma. Así Shakespeare expone la pasión amorosa en sus diversas formas, muchas veces como fuerza rectora en un alma, ante todo como la pasión irresistible de un hombre sensual en Romeo, después unida con una fantasía de dominador en Antonio, más tarde mezclada con

la barbarie del soldado en Otelo, al que hay que añadir el rey siciliano Leontes, ciegamente impetuoso, del *Cuento de Invierno.* La desmesura del sentimiento de sí mismo en un príncipe ya la había expuesto Marlowe en su Eduardo, y después ha sido la pasión dominante del Ricardo II y del rey Lear de Shakespeare. El orgullo personal como pasión dominante, que arrastra hasta la aniquilación de todo el mundo restante, está típicamente expuesto en Coriolano y en Percy se mezcla con una naturaleza que por lo demás se aproxima al ideal de Shakespeare. La avaricia y el odio de la raza que lo rodea mueven a Shylock.

Otros tipos están por abajo de estas naturalezas trágicas o grandiosas, en una región más profunda. Uno de estos tipos pertenece a la ligera y alegre sociedad veneciana, en la que se destacan las sombrías figuras de Antonio y de Shylock, o la sociedad cortesana en algunas comedias y en *Hamlet.* Entre todas estas figuras aparecen como una forma particular del espíritu, a la que Shakespeare ha dado mucho de sí mismo y de su época, las naturalezas sanguíneas, cuya vitalidad se exterioriza en ocurrencias, imágenes de un particular y permanente chisporroteo del espíritu. También en éstas rige la fantasía, la vida es para ellas la fiesta que esta fantasía se da a sí misma. Mercucio y Benedicto son hermosos ejemplos de tales hombres. Frente a ellos están las naturalezas animales. El animal en el hombre está provisto aquí sólo justo con las presentaciones que debe crear para tener vida. La vida animal actúa en ellos por sacudidas, irresistible, terriblemente. Una creación vigorosa de tal especie es Calibán. Lo indomablemente salvaje de un lobo, la sensual concupiscencia de un gran mono, la sed de sangre de un enorme felino, y a más de ello el pavor y la sumisión de un perro que los golpes han maleado, todo esto hace de él una creación única cuya sucesión sólo se encontrará en las fantasías animales de Swift. Cloten se le aproxima, y un poco más de lejos Áyax. Una mezcla de animalidad flemática y bonachona, con una ligereza frívola de ideas y de humor, tal como ocurre frecuentemente en personas obesas y que ejercen, justamente por la aparente contradicción, un atractivo siempre renovado e irresistible, es el fundamento de una de las creaciones más sublimes de Shakespeare: Falstaff. Esta figura es la gran invención humorista de Shakespeare. Actúa como la vida misma. No carece de antecedentes, sin duda la preparó Rabelais, pero Shakespeare la saturó con toda la ruidosa alegría de taberna de su tumultuosa juventud y de sus camaradas de aquella época.

Las figuras femeninas de Shakespeare se presentan, en su gran mayoría, en un contraste buscado con las masculinas. También aquí se dan naturalezas animales como la mala compañía mujeril del *Enrique IV,* Cressida y la nodriza de *Romeo y Julieta.* En sus mujeres ideales, Julieta, Desdémona, Ofelia, Imogena, Miranda y Cordelia domina la sensibilidad, la entrega y la conducta pasiva frente a la fuerza masculina, en las que el pensamiento independiente, los principios, lo mismo que la facultad de moldear la propia vida quedan totalmente postergados. Forman una jerarquía que parte de Julieta —en quien respira lo impulsivo como el fuerte aroma de

una flor meridional, cuya pasión aparece en un momento y todo lo somete, y desata en ella la fantasía y no el pensamiento claro— hasta las figuras de Miranda, Hermione y Cordelia, libres de la vida de impulso y como sumergidas en un éter de pureza. A ellas se unen, emparentadas por la belleza de la naturaleza, pero representando otro tipo, las mujeres en las que domina una conciencia clara y segura de su posición y de su participación en la vida real del hombre. Una naturaleza de este tipo, aunque con el añadido de la limitación y del humor es Lady Percy, pero el ideal de este tipo femenino lo dibujó Shakespeare en la mujer de Bruto, la noble Porcia. Ésta pertenece al mismo mundo de su ideal romano varonil. Éste su más alto ideal de poder vencedor de la voluntad y del pensamiento lo ha expuesto también en una figura femenina, la Porcia de *El mercader de Venecia.* También hay hembras de poder. Sobre todo en sus dramas históricos hay también mujeres de poder al lado de los héroes y de los criminales políticos. Su figura femenina psicológicamente más interesante es Cleopatra, pantera en que se albergan todos los instintos de la sensualidad, del afán de poder y de la inconstancia bajo las formas más suaves.

Esta visión panorámica de los caracteres shakespearianos es suficiente y será utilizada en las subsiguientes investigaciones. El parecido de familia entre todos estos tipos, la forma en que corresponden a los hombres de su tiempo, y el principio interno de su aislamiento en una individuación, tales son los puntos que ya se han esclarecido y que deben constituir el punto de partida para la valoración de William Shakespeare en nuestra investigación.

La tercera época en la concepción de la individuación humana por la poesía, se presenta bajo los supuestos del siglo XVII. Por influencia de este gran siglo se prepara una nueva concepción del hombre que se realiza en el siglo XVIII. El universo está determinado, según esta concepción de los siglos XVII y XVIII, por leyes físicas. Los pueblos están sometidos, según esta opinión, a las condiciones de raza, clima, provincia geográfica, fuerzas económicas, que ofrece la tierra, y a la concepción histórica propia de la época. Así vive el individuo sometido a condiciones de especie muy complicada. Es formado por un *milieu,* y actúa bajo las condiciones de un orden de vida económico y social. Bajo tales circunstancias surge una nueva forma de concebir la individuación humana. Esta concepción se expresa después en una técnica completamente diferente.

Esta nueva manera de considerar a la existencia humana, a modo de un fenómeno natural e histórico, hace surgir, por lo pronto, una forma artística que intenta inscribir la totalidad del proceso evolutivo de un hombre dentro de su *milieu.* Tal forma poética está emparentada con una científica, que ahora nace. Se trata de la exposición biográfica, de cómo se desarrolla un hombre de significación en un *milieu.* La segunda forma artística, que ahora es recreada, es la exposición de la sociedad que rodea al poeta de acuerdo con sus caracteres y rasgos típicos. También ésta tiene, por su objetivo amplio y cargado de ideas, una contrapartida científica, la teoría de la sociedad que por entonces se desarrolla. La ter-

cera forma artística expone la conexión entre las condiciones históricas y los caracteres y destinos históricos. Tales son el drama y la novela históricos. También esta forma tiene su contrapartida científica. A partir de Voltaire, Hume y Gibbon se constituye la historiografía moderna, y precisamente en Alemania logra hacerse dueña de la conexión espiritual de las épocas históricas, por la época de nuestra poesía clásica. Con esto surgió también la apropiación poética de un aspecto completamente nuevo de la individuación.

Apenas si podrá discutirse que las dos primeras formas poéticas han surgido en tal conexión. Ambas aparecen por lo pronto en la forma novelística. La novela es la forma en que la vida, condicionada y complicada, es expuesta de una manera más plena, amplia, fina y, a la vez, de acuerdo con sus conexiones fisiológicas. A partir de las *Afinidades electivas* de Goethe, en particular, se perseguirá la influencia de las condiciones psicofísicas, bajo las cuales se forman los tipos humanos. La novela permite dar expresión amplia a la vez a las condiciones, a las conexiones y a los grados de un proceso formativo. En *Wilhelm Meister* se echan las bases, siguiendo el precedente de Rousseau, de la novela que tiene por tema el desarrollo de un hombre a partir de su *milieu*. Goethe es, en general, el poeta creador de esta nueva y poética época. Se lucha también por darle, en *Fausto,* una forma dramática lo suficientemente amplia y flexible para expresar el desarrollo de un hombre. Su facultad de dar expresión a estados de vida interiores y a sus condiciones y que podría ser llamada genialidad lírica, en un sentido muy amplio, le permite colocar unos al lado de otros, flexiblemente, los estados internos que constituyen todo el desarrollo de una vida y representar así tal desarrollo. Puesto que esos estados internos están conectados en él mismo, había en ellos una conexión callada, finalmente perceptible, que arrastra al lector y al oyente. Y puesto que Goethe, como ningún otro poeta, ha vivido hasta el extremo, típicamente, las etapas de la vida, nada se puede comparar, en cuanto a la verdad interior de su exposición, con su *Wilhelm Meister* y su *Fausto.* Esta forma de novela encontró nuevo y amplio empleo en el *Ofterdingen* de Novalis, el *Sartor Resartus* de Carlyle, el *Copperfield* de Dickens y muchas otras novelas. Pero la novela que tiene por tema la sociedad que constituye el presente de un poeta, se desarrolló en forma más amplia y vigorosa. La tendencia universal y honda requería una ampliación hasta llegar a las más vastas dimensiones. Así surgió la amplitud fantástica de la *Comedia humana* de Balzac, contraimagen de la *Divina comedia* de Dante. Con ello se une el ciclo novelístico de Zola de inauditas dimensiones. Se da expresión así a un concepto de la individuación guiado por ideas científiconaturales, pero condicionado a la vez por la propia concepción moderna de la vida. Por lo demás, entre nosotros, Gottfried Keller ha resuelto un problema parecido, aunque más restringido, por medios semejantes y en una forma muy instructiva: en la *Gente de Seldwila,* a partir del *milieu* de una ciudad suiza, ha logrado captar caracteres, pasiones y destinos en una serie de cuentos. En esta novela social se han creado nuevos caracteres, en

los que la combinación de los rasgos está tan condicionada por el *milieu* social, que su posibilidad depende de él.

Sin embargo, el origen de esta exposición de la individuación en la novela social es evidente. Por el contrario, llamará la atención oirme afirmar que el drama histórico, en su plenitud, surgió por entonces, que fue Schiller su creador, y que brotó, después de su primer y genial esbozo en el *Don Carlos,* con la elaboración profunda, larga y absorbente del *Wallenstein.* Schiller fue el primero en exponer poéticamente una gran conexión histórica según el encadenamiento causal de sus miembros. Las condiciones históricas están descritas en forma real y verdadera, con profundidad y exhaustividad históricas; con Wallenstein se ha creado un carácter histórico, y con la prueba rigurosa de la necesidad que une los miembros de la acción en su condicionalidad histórica, se ofrece una comprensión auténticamente histórica de su destino. Schiller ha resuelto el enigma histórico de la personalidad alemana más grandiosa de la Guerra de los Treinta Años, de tal manera que la historiografía posterior, en lo esencial, sólo ha venido a confirmarlo. Schiller fue el primer poeta que creó un carácter histórico. Entiendo por tal un enlace de propiedades, condicionado por una situación histórica y comprensible sólo a partir de ésta. Y fue el primero que pudo hacerlo, porque en él se daba una relación innata, instintiva, naturalmente vigorosa, con el mundo histórico. Pues la grandeza de su propio ser estaba en la unión de una fantasía poética fuerte e impetuosa, que sólo encontraba la satisfacción de sus fuerzas en pugna en una entrega a los fines universales, con un ahondamiento de grandes contenidos que trascienden a la persona. Así se encontraba emparentado con los grandes contenidos plenos de voluntad histórica. Y sus estudios históricos le hicieron evidente que tal voluntad sólo podía ser comprendida en su conexión con el contenido histórico de una época y la estructura por él condicionada. Así también el drama histórico se vio en la necesidad de adoptar grandes dimensiones. Schiller tuvo que recurrir a tres obras de teatro consecutivas para resolver la tarea de pasar en forma definida, sin lagunas y con ilación, de las grandes potencias históricas, que producen la situación del héroe, el conflicto interior, condicionado por su disposición anímica, para llegar finalmente a su hundimiento. Todos los dramas históricos anteriores a *Wallenstein* son, en comparación con éste, simple combinación de cuadros históricos, enmarcados en una atmósfera histórica.

Este carácter histórico está desarrollado con arte único. Su sombra está presente en el campamento y en el primer acto de *Los Piccolomini.* El espectador lo espera constantemente. Ya esta larga espera aumenta extraordinariamente el efecto de su aparición, cuando se presenta, en el segundo acto de *Los Piccolomini,* "en carne y hueso". Su demoniaca voluntad de poder y su inaudita capacidad creadora se hacen sentir antes de su aparición. Sus manipulaciones astrológicas lo preceden. El misterio lo envuelve. Y aparece justo en el momento en que, tras largas vacilaciones, es necesaria su decisión. Un breve lapso transcurre desde este momento hasta su asesinato. Su carácter sólo puede ser, pues, desarrollado analíticamente. Con

arte antes inexistente se aducen los hechos y las relaciones indispensables para la comprensión de su carácter y la necesidad de su destino, en forma casual y con mucha naturalidad, en diálogos de otros sobre él. Con un giro poético maravilloso, poco antes de su muerte, surgen las imágenes de su juventud, que acaban de hacerlo comprensible. Compárese lo que aparece en un drama de Shakespeare acerca de la situación histórico-política real, de los motivos históricos, con lo que este genio histórico ofrece, sin pedantería ninguna, con absoluta naturalidad, al lector, a fin de ayudarle acomprender. Trataremos de fundamentar, mediante una exposición del *Wallenstein,* la afirmación de que aquí aparece por vez primera en la poesía un carácter histórico. Wallenstein es una naturaleza en la que predomina la voluntad, un alma de señor. Para él, la felicidad consiste en vivir y actuar en la conciencia del poder. Lo enmarca, como a todas las naturalezas regias, el silencio. En esa soledad urde constantemente planes que abarcan todo el mundo político de su tiempo. Aun para los más cercanos a él, ha sido incomprensible desde niño. Su mujer, la condesa Terzky, Tecla, todas se encuentran bajo la terrible magia de esta naturaleza regia. Aun en su superstición astrológica, que lo enlaza con Júpiter, hay algo señorial. Es hombre que no tiene temor de nada. Aquí, como en el *Enrique IV* de Shakespeare, se da expresión a la genialidad real y sus privilegios, pero Schiller cala más hondo que Shakespeare mediante el concepto de la facultad creadora. Echa mano del idealismo trascendental como medio de comprensión de esta genialidad práctica. Abandonado por la mayor parte de su ejército, Wallenstein encuentra "en la médula de los huesos la fuerza creadora, que hace brotar de sí misma un mundo". En él no hay palabra creadora. La exteriorización de esta facultad creadora es la organización de su ejército, de tal modo que su espíritu se crea un cuerpo. "Uno solo lleva, con una fuerte rienda, todo". Desde luego, sabe utilizar las debilidades humanas, pero lo esencial es que sabe utilizar toda fuerza positiva según su especie y con ello le da el sentimiento de su valor. Semejante naturaleza es a la vez político y guerrero. Más aún, tal combinación tiene que ser una necesidad. "A un rey, y al hombre que es realmente, sólo pueden vencerle sus iguales." Por ello, el más poderoso mariscal alemán de esta época sólo podía encontrar satisfacción en la fundación de una fuerza principesca independiente.

El hechizo de su persona reside en la poderosa amplitud de su temperamento, en su vitalidad y humanidad universales. ¡Cuán profunda es la mirada de Schiller en esta genialidad práctica, qué superior es en esto a Shakespeare! Como hijo de una era humanística y filosófico-trascendental, en su época de madurez, Schiller pone como fundamento de sus grandes hombres de acción esta libre vitalidad de una naturaleza humana plena. Hace surgir la pasión, la culpa y el hundimiento sólo de la acción viva de toda la voluntad, en la que se ponen en juego todas las fuerzas de la vida y tienen efecto todos los motivos y aspectos del hombre. Muy a menudo se ha criticado el monólogo del *Wallenstein* y el de *Guillermo Tell.* Alabo la forma idealizante. Pero considerando el contenido, ambos monólogos sólo han podido surgir de la conciencia de la libre vitalidad de la naturaleza hu-

mana, en la que se hace oír, pese a la fuerza de un fundamento de acción, la plena amplitud de la existencia, que actúa y exige el reconocimiento de su vigencia, siempre que está en duda una decisión de la voluntad, en todo momento decisivo del camino de la vida. Esta amplitud del temperamento y de la vitalidad humana también se hacen valer frente a otras personas, y justamente hacia ellas desplaza Schiller, con gran visión, la magia de Wallenstein. Pero si se hace sentir por su temperamento en todo y en todos, no por ello deben engañarse el lector o el actor. En todo momento, Wallenstein es dueño de sí mismo y de su dura voluntad de señor. Quizá nunca se ha expresado lo demoniaco de una naturaleza de este tipo como en los diálogos de Wallenstein con los coraceros, en dos coloquios con Max y después, en otro tono, en las negociaciones con Questenberg en presencia de los generales. Completamente verdadero es el sentimiento de Wallenstein por Max: "Un amigo es superior a toda dicha: la crea comprendiéndola, la aumenta compartiéndola", y también verdadero es su desprecio por la idea de unir a Tecla y a Max. Nada es más risible que ver o actuar, en tales escenas, a Wallenstein como amigo fiel o padre de familia. Esta ambigüedad se muestra en su dimensión trágica en su conducta reservada con Buttler y más tarde en su salutación en Egra. ¡Qué acentos más cordiales! "¡Ven a mis brazos, ven, mi antiguo compañero de armas!" Lo que puede acontecer en las profundidades silenciosas de esta alma lo muestran sus palabras a la duquesa sobre Tecla: "En ciertas aflicciones nadie halla consuelo sino en sí mismo, y el ánimo fuerte quiere entregarse a su propia fuerza."

Todas éstas son cualidades de un gran hombre de voluntad histórico, tal como lo muestran siempre la historia y la política, y como las captó el genio de Schiller. Pero la estructura histórica de este carácter muestra un entrelazamiento de rasgos cuya posibilidad no está condicionada por una genialidad intemporal, sino por la constitución histórica de la época de Wallenstein.

El primero de estos rasgos es la vacilación, la detención y el maniobrar de Wallenstein. A menudo se ha entendido como debilidad de carácter. No puede haber malentendido mayor respecto a Schiller. Ya de las fuentes surge este cuadro: maniobrar, atar hilos, que una y otra vez pueden dejarse caer de las manos, atención al momento. Pero precisamente estas propiedades son características del arte de la guerra y de la política de la época. Hay en todo ese gran siglo algo de calculador, una especie de concepción matemática del espíritu militar y político, que corresponde al predominio de la ciencia natural matemática. Así se describen sus métodos militares frente a los de Gustavo Adolfo: "En vano se le quiere atraer a la batalla, más y más se hunde en el campamento", etc. Y en correspondencia con esto, su política: "El príncipe ha sido siempre un gran artista del cálculo; todo lo sabía calcular, sabía colocar y mover a los hombres como fichas en un tablero, al servicio de sus fines."

Esta capacidad de cálculo se enlaza, por una singularidad histórica de tipo peculiarísimo, con la fe astrológica de Wallenstein. El camino parece

recorrer senderos subterráneos que la historia ha excavado; pues ésta ha ofrecido, por el carácter matemático de la época, la posibilidad de una unión de las propiedades dadas con la astronomía y la astrología que se fundan en la especulación matemática. Tal unión corresponde a una época en la que Kepler, el gran contemporáneo de Wallenstein, cuyas conquistas fueron hechas en la región del cielo, combinaba la astronomía de cálculo, la especulación sobre las fuerzas de los astros y la astrología. Y Schiller apresó esta combinación histórica de rasgos en toda su profundidad. Su espíritu filosófico supo entender lo humanamente profundo que había en esta creencia. El panpsiquismo de ese siglo constituye el trasfondo que daba fuerza a la astrología: "La escala de los espíritus que arrancando del polvo sube hasta los astros, y donde ascienden y bajan las potencias celestiales." Así Max y Tecla tenían que ligar su amor a esta fe en los astros, según una vieja representación metafísica de la que Schiller gustaba.

La última unión de rasgos —surgida de la combinación histórica de fuerzas— en Wallenstein, es su indiferencia religiosa, que no está fundada en el pensamiento científico, sino en el afán de poder, en fe en su estrella, en el conocimiento de los absurdos religiosos, en el desprecio al hombre y en la razón de Estado, que cuenta con las pasiones religiosas como con fuerzas. En el realismo de Wallenstein es el rasgo más sombrío, más ambiguo. "El hombre es un ser imitador, y quien marcha a la cabeza conduce el rebaño." "¿Qué me importan a mí el misal ni la Biblia...?" Las confesiones son para Wallenstein algo externo, en él no hay más que entendimiento y fuerza de voluntad, y dominar estas fuerzas religiosas y la fe misma es el designio de esa voluntad de poder. Esta fe tiene algo de regio. Se siente unido por la constelación de su nacimiento al sistema planetario. Antes de su asesinato —¿quién no recordará la muerte de Fausto y cuánto influyó Schiller en esa segunda parte?—, lo envuelve algo fantasmal: Júpiter se ha ocultado —"me parece que si viera ese astro me sentiría mejor. Es la estrella que presidió mi vida y que más de una vez me ha comunicado una fuerza maravillosa". A esta fe regia pertenece también la convicción de que los grandes destinos anteceden a sus espíritus.

De la combinación histórica y del carácter por ella condicionado, hace brotar Schiller el curso interno de este carácter, la decisión, la culpa y el ocaso, en una conexión causal estrictamente pensada. Sólo un espíritu tan filosófica e históricamente informado como el de Schiller, podía presentar esta plenitud de detalles históricos en una conexión histórica tan real a la vez que tan rigurosa. Wallenstein tiene, al aparecer, tres posibilidades. Puede aceptar las condiciones del Emperador y someterse. Lo que queda excluido por su naturaleza señorial. Puede tomar una posición autónoma en medio de los partidos, apoyado por su ejército y de este modo dictar la paz y tomar su lugar como príncipe del Imperio. Esto es lo que quiere el ejército. También es lo que él quisiera. Pero ahora entra en vigor la contradicción interior de toda su situación política. No puede retener al ejército sin azuzar contra él a todos los príncipes del Imperio. No puede mandarlo en nombre del Emperador y a la vez utilizarlo en contra de

éste. Tampoco los suecos permitirán que se juegue con ellos. De esta manera se ve empujado hacia ellos. La conexión de la acción en *Wallenstein* es auténticamente histórica.

Aún vivimos en esta edad poética, bajo la constelación de la novela y el drama social-históricos, y de la novela que describe un carácter. La condicionalidad omnilateral del ser humano, su dependencia de la sociedad que lo rodea, su historicidad, su desarrollo bajo estas circunstancias a tenor de una fuerza creadora propia y cómo alcanza siempre cierta efectividad, aunque sea condicionada: todo esto es lo que tiene ante sí un poeta de una época de ciencia natural, economía política e historia. Cuando, en justa oposición a exageraciones naturalistas pasajeras de este aspecto de la poesía, vuelto hacia la realidad quiere hacer valer, con mayor fuerza y con una nueva unilateralidad, su *otro* aspecto, de acuerdo con el cual *idealiza* lo real que hay en la totalidad de nuestras fuerzas anímicas y *deforma* la constitución anímica sea en forma de un nuevo simbolismo o del nunca envejecido idealismo, tales tendencias, a fin de sobrevivir, han de asumir el progreso que hemos descrito, y un elemento importante en ese progreso hacia las profundidades de la realidad será siempre la creciente comprensión de la individualidad.



III. SATANÁS EN LA POESÍA CRISTIANA

Con las opiniones y las costumbres relativas a los espíritus malignos y con las representaciones del demonio y sus cohortes, la fantasía popular ha elaborado un mundo rico y fantástico, del que, sin embargo, sólo nos ha trasmitido unas figuras vacilantes y fugaces o algún que otro rasgo aislado. Fue la poesía la que completó lo que el sentimiento religioso había comenzado a su manera. Ella fue, en efecto, la que fijó, de una vez para siempre, con trazo seguro y atrevido y con el colorido que le es propio, aquellos seres que la fantasía piadosa no había hecho más que bosquejar en forma vacilante e incolora en el horizonte del mundo de los sentidos. ¡Qué tarea! No disponía para ello de más trazos que los que tomaba del mundo sensible, precisamente, por encima del cual quería elevarse. Ni le abría las puertas del mundo del Más Allá otra magia que la de las analogías poéticas atrevidas. Aun el pensamiento se resistía a penetrar en dichas regiones. No acertaba a comprender, no concebía, sencillamente, que seres malignos que contemplaban a Dios y experimentaban Su fuerza no abandonaran la lucha. Al convertir el poder del mal, activo en todas partes y puramente espiritual, en seres locales, corpóreos y físicamente operantes, el poeta había de tener en cuenta que debía impresionar el ánimo de oyentes de tal manera, que la razón quedara muda. Dificultades que se hacían sentir cada vez más claramente de un poeta a otro, pero que desde el principio influyeron en la forma de los poemas que trataban este tema.

Dante

En circunstancias particularmente favorables se trató en la Edad Media por primera vez este asunto.

Dejamos de lado, por ahora, los inicios de la leyenda y de la poesía germánicas, con las que nos encontramos en primer lugar, pues por muy tempranamente que aparezca en ellas, en múltiples figuraciones, una representación del demonio y de los suyos, la plena integración poética no se produjo con todo hasta el teatro popular del siglo XV. Y mucho antes, en el límite entre los siglos XIII y XIV, un poeta incomparable habíase enfrentado con este sombrío tema en Italia. Giovanni Villani nos habla en su *Historia florentina* de un espectáculo singular. Sobre barcas llevadas por el Arno, levantábase un tablado que representaba el infierno. Veíase allí, en el fuego, a los condenados, sometidos a las torturas más variadas. Y la afluencia de espectadores fue tan grande, que el puente del Arno se hundió y muchos perecieron. Esto tenía lugar en la ciudad natal de *Dante*. Pero, ¿qué no ha hecho éste, en la primera parte de su poema único, de estas toscas representaciones populares en las que la época se complacía? La cultura italiana le fue en ello de mucho auxilio. En Italia, en efecto, los seres mitológicos de la Antigüedad seguían siendo muy conocidos. Posee-

mos unas refundiciones latinas y alemanas del *Physiologus* en las que al lado de monos y leones, figuran en forma ingenua, consignados en términos de historia natural, los monstruos de Homero y de Virgilio, algunos de aquellos seres fabulosos descritos por los viajeros griegos. Nos los encontramos también en el infierno de Dante. E incluso nos rodea el escenario del Hades. También por estas regiones sombrías corre la Estigia: el Flegetón de onda oscura. También en estos abismos deslízase sobre el Aqueronte el bote silencioso de Caronte. También aquí juzga Minos a los muertos y campean los monstruos y los demonios del mundo antiguo. Aun las figuras del Apocalipsis muestran algunos rasgos de los seres extrañamente poderosos que conocemos por Virgilio y Homero. Pero, ¡cuán cambiados están! Los ha rozado el hálito de otro espíritu. Algunos de ellos, como Gerión, están tan completamente transformados, que sólo les queda el nombre. Un romano de la época de Augusto, con su Virgilio y su Homero en la mente, había de sentirse extrañamente impresionado al profundizar en dichas figuras. Se sentiría alternativamente atraído por las figuras y nombres conocidos, por el espíritu semejante en la visión lúcida y repelido por la fuerza salvaje de una fantasía que desprecia toda frontera de lo bello. Una conjunción notable con la que ya no nos volveremos a encontrar. Aquella visión lúcida y clara, que pone de relieve hasta el menor detalle, y con la que los poetas griegos y romanos han cantado las aventuras y el amor, ilumina aquí toda escena, todo movimiento, toda figura en el valle misterioso de los perdidos.

Examinemos más de cerca la serie de los seres malignos que reinan en esta profundidad. Trasponemos el umbral en cuyo dintel se leen estas "palabras oscuras":

Por mí se va a la ciudad del llanto;
por mí se va al eterno dolor;
por mí se va hacia la raza condenada:
¡Oh vosotros los que entráis, abandonad toda esperanza! *

Cual anfiteatro enorme nos circundan los abismos que se extienden hasta el centro de la tierra; en toda la profundidad se suceden, círculo tras círculo, las moradas de los pecadores y sus verdugos, hasta el lugar donde impera Lucifer. En la frontera del primero y segundo círculos está sentado Minos, no por cierto el "hijo radiante de Júpiter, con el áureo cetro en las manos": más allá de la corriente oscura de la Estigia sólo imperan el tormento y el placer del tormento, e incluso el juez se parece a los ejecutores de las penas. Con crujir de dientes recibe a las sombras temblorosas y designa el lugar que cada una debe ocupar "ciñéndose al cuerpo la cola tantas veces cuantas sea el número del círculo al que debe ser enviada". Luego, en el confín del tercer círculo nos recibe el Cancerbero, al que antaño Virgilio viera a la entrada del Hades "tendido sobre

* El texto en español de la *Divina Comedia* está tomado de la traducción publicada por la Universidad Nacional de México en 1921. [E.]

huesos en una cueva ensangrentada". Despedaza la cohorte de los glotones y "ladra con sus tres fauces de perro contra los condenados":

> Tiene los ojos rojos, los pelos negros y cerdosos,
> el vientre ancho y las patas guarnecidas de uñas
> que clava en los espíritus, les desgarra la piel y los descuartiza.

Y luego, en elevada almena llameante, se aparecen al que ha de descender aún más:

> Tres furias infernales, tintas en sangre,
> las cuales tenían movimientos y miembros femeniles.
> Estaban ceñidas de hidras verdosas,
> tenían por cabellos pequeñas serpientes y cerastas,
> que ceñían sus horribles sienes.

¡Cuán extrañamente parecidas son a aquellas Euménides que, al representarse por primera vez la obra de Eurípides, tanto impresionaron a los atenienses! Viejas, semejantes a mujeres, sanguinolentos los ojos, con rojo cinturón de serpientes enroscadas y, según Virgilio, "serpientes por melena, ceñidas con vendas ensangrentadas". A la entrada del séptimo círculo, en lo alto de un acantilado parecido al de Tarento —con tal audacia hace presente el poeta el escenario del infierno—, descansa el Minotauro. Bajando por la pendiente, se ve a los centauros galopando alrededor del río de sangre en el que sufren los tiranos. En el bosque de los suicidas anidan las terribles Arpías:

> Tienen alas anchas, cuellos y rostros humanos,
> pies con garras, y el vientre cubierto de plumas;
> subidas en los árboles, lanzan extraños lamentos.

Pasaje inspirado ciertamente en Virgilio (*En.* III 216), en el que aparecen como: "virginal el rostro de pájaro, provistas las manos de garras, y siempre pálidas las caras hambrientas".

Cuanto más abajo desciende Dante en el infierno, tanto más raros se van haciendo estos ecos de pasajes y figuras antiguas. Es más, se tiene la impresión de que el soplo de la fantasía nórdica es más fuerte. ¡Cuán extrañamente ha concebido a Gerión, el demonio del engaño! De frente, con noble rostro humano, pero, en lo demás, semejante a una serpiente; terminada la larga cola —policroma como un tapete oriental— en dardo de alacrán; las zarpas recubiertas de vello; sin alas: así flota sobre el río de sangre. Se le ha comparado con las antiguas miniaturas alemanas de la serpiente del paraíso. Aquí nos salen al encuentro, en la "negra roca, cornudos demonios con grandes látigos". Otro, con las alas abiertas, lleva sobre sus hombros, altos y angulosos a un malhechor, agarrándolo por los talones. Incluso parece resonar el humor nórdico, que se complace en lo espeluznante, en la escena en que *Barbariccia, Draghignazzo, Grafflaccane* *

* Los nombres de estos demonios significan más o menos, respectivamente: "el de la barba erizada", "veneno de dragón", "perro que araña". [E.]

y sus congéneres vuelan de un lado a otro del lago de pez, atormentando con sus arpones a los pecadores que salen a la superficie: ¡lo mismo exactamente que malévolos insectos!

Pero, ¿de qué pesadilla fantasmal surgió la figura del propio Lucifer, que mora en lo más profundo del abismo, "el emperador del doloroso reino?"

¡Oh! ¡Cuánto asombro me causó, al ver que su cabeza tenía tres rostros! Uno por delante que era color bermejo: los otros dos se unían a éste sobre el medio de los hombros, y se juntaban por detrás en lo alto de la coronilla, siendo el de la derecha entre blanco y amarillo, según me pareció; el de la izquierda tenía el aspecto de los oriundos del Nilo. Debajo de cada rostro salían dos grandes alas, proporcionadas a la magnitud de tal pájaro; y no he visto jamás velas de buque comparables a ellas: no tenían plumas, pues eran por el estilo de las del murciélago; y se agitaban de manera que producían tres vientos, con los cuales se helaba todo el Cocito. Con los dientes de cada boca, a modo de agramadera, trituraba un pecador, de suerte que hacía tres desgraciados a un tiempo.

Los que sufren tan terrible destino son Judas, el traidor a la Iglesia, Bruto y Casio, traidores a la majestad imperial.

Algunos rasgos de esta figura fantásticamente terrible no aparecen aquí por vez primera. En efecto, en la capilla de Étampes (según Didron, alrededor del año 1300) pueden verse tres cabezas que trituran a pobres pecadores. Por otra parte, en el techo de la capilla de la Orden Teutónica, en Rammersdorf, Satanás flota con alas de murciélago, rodeado de llamas. La pintura las ha conservado, hasta más tarde, y así, sin plumas, angulosas, feas, aleteando junto al suelo —parece oírse su ruido— forman en el cuadro de Rafael *(Lucha del arcángel con Lucifer)* un contraste maravilloso con las alas de paloma del ángel.

E incluso la propia naturaleza de ese reino oscuro parece vivir para sufrir; también por sus venas corren pasión y dolor; acaso la impresión más terrible, la que suscita más horror, de todas las que puedan concebirse en esas regiones nocturnas de la poesía. En efecto, al recibir la selva de los suicidas con su "follaje oscuro" al poeta, se oyen lamentos en el aire, sin que se perciba sin embargo ser viviente alguno. Y aquí le indica Virgilio que arranque una rama:

salían de aquel tronco
palabras y sangre juntamente;
lo que me hizo dejar caer la rama.

y el tronco explica siseando que las almas de los suicidas caen a ese valle como "grano de espelta". Aquí crecen, hasta convertirse en árboles, y las Arpías, siempre voraces, roen sin cesar el quejumbroso ramaje.

Al volver de la contemplación de estas escenas, lo único que puede admirarse de la opinión de un célebre historiador inglés, según el cual "puede invitarse a esos seres a cenar, como Don Juan, y mantenerse jovial en su com-

pañía", es el valor. Se ha señalado con frecuencia la visión incomparable de las descripciones de Dante. Los diques que circundan el río del Hades se parecen a aquellos que los flamencos utilizan entre Brujas y Guzante para contener al mar. La vasta llanura en la que los herejes reposan en tumbas llameantes se parece al cementerio de Arles. Se enumeran con minuciosidad los grados de los tiranos que se mantienen de pie en el río de sangre o están enterrados en el hielo. Aun de la figura gigantesca de Lucifer se dan las medidas. Pero ha sido Macaulay el primero que, para ensalzar a Milton a sus expensas, ha criticado a medias al florentino el maravilloso poder de su lúcida mirada interior que conforma claramente todo lo que ve. Si esta poesía es "pintoresca al punto de excluir lo misterioso", cayendo así en un "defecto inseparable del plan de Dante", el lector podrá juzgarlo por sí mismo a partir del presente esbozo. En realidad, más bien podrá quejarse, respecto a Dante, de la abundancia de misterio en esta ciudad de los tormentos, que de su falta. Porque, por mucho que nos cueste sustraernos al embrujo con que ese mundo envuelve el ánimo como una segunda realidad del mal, no debemos olvidar que nos hallamos aquí frente a un poema deliberadamente alegórico. Dicho mundo está lleno de analogías secretas, destinadas a ilustrar las nuestras; esos seres tenebrosos tienen por misión presentar en imagen la culpa y el tormento propios de todo pecado. No ciertamente como si ese conjunto fuera producto consciente del poeta, sino que más bien se entretejen aquí, como en aquella figura que el poeta se sentía tan orgulloso de haber creado, la fe y la poesía alegórica una con otra.

El teatro popular y Calderón

Las influencias germánicas son ya manifiestas en la obra poética de Dante. Y de la leyenda germánica fundida con la creencia bíblica surge ahora una nueva forma de poesía, falta todavía de arte en sus inicios, pero que abarca sin embargo con espíritu poderoso el cielo, el infierno y la tierra. La primera aurora de nuestra poesía dramática.

El entusiasmo de los cristianos y las armas francas habían desplazado a los dioses que antes reinaran en los bosques, en los lagos y en los recesos montañosos. Pero no lograron contener la fantasía vigorosa y la profunda inclinación por la naturaleza que animan a los pueblos jóvenes en general y a los germánicos en particular. ¿Acaso la tormenta que anuncia la primavera, en la que Wotan cabalgaba sobre nubes, no rugía como antes? En las noches tempestuosas de la primavera seguían percibiéndose, como en el tiempo de los padres, el relinchar y el piafar de los corceles. Pero, a medida que, luchando en la conciencia popular con los nuevos dioses, los dioses antiguos fueron vencidos, éstos se replegaron a la oscuridad de la noche y de la soledad. La nebulosa figura gigantesca del hombre agreste atravesando a grandes pasos la llanura y la campiña; *Frau* Holla con su cohorte de espíritus, aquí uno sin cabeza, allá otro atado a la rueda, y entre

ellos figuras conocidas de recién fallecidos: eran sin duda los antiguos dioses, pero relegados a un inquietante crepúsculo fantasmal. El dios arrojado del templo planea, en forma de íncubo o de ondina, su venganza. Y allí donde el antiguo afecto del pueblo les conserva su carácter benigno, los invade con todo un rasgo melancólico, como el que se observa con emoción en el silfo que, con timidez infantil, le pregunta al hombre si también los silfos podrán participar en la salvación.

Luego se produjo una fusión como la que observamos ya en época antiquísima en Belcebub, el dios filisteo; y es incluso posible que también la creencia de los israelitas en Satanás (el acusador) surgiera de una fusión semejante. También en relación con los dioses griegos ilustra la *Primera epístola á los corintios* un proceso parecido. Los antiguos y los nuevos enemigos de Dios son identificados o se subordinan los unos a los otros. Y así la creencia en el demonio y la leyenda de los dioses germánicos se enredan en aquel tejido inextricable, en que se basan los inicios del teatro popular, el de Calderón y los múltiples poemas fáusticos.

Podemos remontar la representación de Satanás hasta las raíces mismas del teatro popular. Surgió, en efecto, de los actos solemnes en los que, conforme a un uso eclesiástico antiguo, el Crucifijo es enterrado el Viernes Santo debajo del altar, para levantarlo el día de Pascua. Ya en las primeras ampliaciones de la *Vida de Jesucristo* se introduce a Satanás. En el descenso a los infiernos y en la victoria sobre Satanás hallaba el espectáculo un final adecuado y, echando una mirada hacia atrás, se encontraba en la caída del hombre por la astucia de Satanás un principio asimismo conveniente. Así tenemos, por ejemplo, una pieza teatral francesa, *Adán* —probablemente sólo un fragmento de un misterio navideño—, en la que el pecado original es tratado con cierto humorismo.[1] Otra pieza del mismo siglo —*Del origen y la caída del Anticristo*— dibuja a Satanás según los rasgos más fuertes del *Apocalipsis*. De figura poderosa, con la coraza bajo las alas, aparece como soberano entronizado en el templo, teniendo a su lado como servidores principales a la Hipocresía y la Herejía. Todos los reyes de la tierra se le someten y, de rodillas, reciben en la frente las primeras letras de su nombre milagroso. Sólo los alemanes le resisten: expresión de un orgullo nacional muy natural en aquella época. Pero los conquista por medio de un falso milagro y vencen entonces al poderoso rey de Babilonia. En esta forma, el reino de Satanás se ha hecho más extenso que el de Cristo. Pero de improviso le sorprende el retorno de Jesucristo y, con ello, el aniquilamiento de su poderío. Sin embargo, esta concepción seria y grandiosa de Satanás va desapareciendo en forma visible a medida que se desarrolla el teatro popular. Cuando los decretos romanos permitieron a estas representaciones salir del templo a la plaza, se fueron haciendo cada vez más libres y fantásticas; la agudeza popular empezó a hacer mofa del carácter tremendo del Maligno. Esto recuerda aquella representación italiana en la que el escenario se había dispuesto en la plaza pública en tres pisos. En el de arriba, magníficamente adornado, se percibía el cielo con los ángeles y los santos y se oía música de órgano; el del me-

dio representaba la tierra, y el de abajo era el campo de acción del demonio y sus secuaces. De vez en cuando se abrían en éste unas fauces enormes. Las pobres almas —así lo prescribe una de las piezas— habían de recibirse con un concierto infernal de cacerolas y sartenes y con una "gran humareda". Es sumamente ingenuo el interés de una pieza pascual de Donaueschingen por la acción principal del demonio. "El demonio —se dice en ella— ha de agarrar fuertemente al pobre pecador con el gancho y sentarse luego tras él en la palanca." Por lo demás, en su grave negocio de mandar a los pecadores de la tierra al piso inferior, no parece haberse comportado siempre con la dignidad debida. Y así, al introducirlos acaso cargados en una carretilla o al arrastrarlos escalera abajo, regocijaba al pueblo con aquella mezcla de lo cómico y lo terrible que experimentamos tal vez hoy todavía, de vez en cuando, ante una buena representación de marionetas.

Sin embargo, no es solamente la veleidad de apartar humorísticamente, por unos momentos, el miedo que acompaña a la fe medieval lo que se halla en realidad en el fondo de la representación cómica de Satanás, sino que hay en ello algo más, a saber: una concepción más completa y más profunda del Maligno. Aquel Lucifer de Dante, que atormenta a Judas con perpetua tortura, ya no es, en efecto, el poder tentador que lucha con Dios por el dominio de la tierra. Aquellos espíritus malévolos sólo expresan la tortura del Maligno, y no su encanto, sus atractivos y su astucia infatigable. En el teatro popular los malos espíritus encarnan la esencia del mal en sus relaciones más diversas. Pasan a primer término, aparecen en toda la magnitud de su poder. Claro que la robusta conciencia popular mostraba también el revés de la medalla, o sea: a pesar de todo su aparato de poder y de medios, la impotencia interna de la tentación. Porque esta convicción de la inanidad interna del mal tiene en el sano juicio de nuestro pueblo raíces muy profundas. Y aunque en determinados momentos algunas de sus clases puedan entregarse a un pesimismo descorazonado, el pueblo, por su parte, sigue dedicándose confiado a su honrada actividad, que por supuesto tampoco desdeña la ruda astucia frente al demonio y a la muerte, como lo ilustran miles de relatos y proverbios. Agregóse además a ello la intromisión de la fe nativa, la dispersión de lo suprasensible en la multitud de los ángeles, santos, silfos, demonios y diablos ante cuya variada actuación pierde siempre algo de su fuerza la representación del Maligno. Nada podría ilustrar dicho estado de ánimo con mayor claridad y en forma más típicamente alemana, que aquel cuadro de nuestro maestro Durero que muestra al hombre cabal, erguido sobre su caballo, pasando tranquilo entre la muerte y el demonio, sin desviar la mirada ni a uno ni a otro lado. Así, pues, las piezas teatrales populares del siglo XV, que representan la lucha del hombre con el demonio, revelan siempre, a veces en forma más seria y otras más humorísticamente, los mismos rasgos fundamentales, a saber: que por fuerte que los espíritus malignos lleguen a asir al hombre, su piedad y la gracia divina vuelven siempre a salvarle. Un curioso ejemplo de ello nos lo ofrece aquella pieza célebre, *Frau Jutta,* que con increíble audacia hace mofa del Papado, al que se hallaba entonces

sometida la nación. La pieza se abre en el infierno. Lucifer llama a su chusma:

¡Venid acá, venid acá,
toda la cohorte infernal,
del arroyo y del cañaveral,
de los prados y los pantanos,
del bosque y de los campos,
antes que me enfade y os riña,
hijitos míos del infierno! etc.

Aparecen aquí nombres extravagantes, como los de "Coronita", "Plumero", "Luz de espejo". Se canta un canto ininteligible y, probablemente para regocijo general del público de entonces, entra brincando, para solazarse también ella con la danza y el canto, Doña Lilis, la abuela del demonio.

Dejad que os ayude a festejar
y que mi bronca garganta
os acompañe en el canto.

A Lucifer lo trata con temerosa solicitud, como si éste no estuviera muy seguro del gobierno de su casa. Se pasa luego a la orden del día, y Lucifer confiere a Satanás, su "estimado amigo", el encargo de seducir a Doña Jutta, la noble doncella. En calidad de ayudante, Satanás sólo pide llevarse a "Luz de espejo". Pero antes de partir, piden infantilmente a Lucifer que los bendiga. "Esto hago yo de mil amores, aunque en la empresa no haya horrores". Y luego los bendice con gran profusión de palabras raras. Aquí termina la escena del infierno, y los acontecimientos se desarrollan a continuación sobre la tierra. Finalmente, Doña Jutta es elevada a la dignidad de Papa. En el cielo, Jesucristo se lamenta encolerizado ante su Madre a propósito del Papa Jutta, pero María, la intercesora, consigue aplacarlo. Envían pues a un ángel para que Doña Jutta elija entre una muerte ignominiosa y la perdición eterna. Aquélla se decide por la muerte, y *mors*, la Muerte, hace su aparición en las tablas.

Por mí mayormente está perdido
todo lo que de la tierra es nacido,
de nadie me dejo amedrentar
y los ojos claros corro a cerrar.

Muere, y el demonio "Irreconcilio" se la lleva al infierno. Pero, ya que ha sido Papa, ha de ingresar al infierno con gran alborozo.

Vamos pues a cantaros y leeros
el canto tremebundo e infernal,
y os daremos también nuestra bebida,
hecha de azufre y de pez,
para que os podáis embriagar.

Sin embargo, a pesar de las amenazas de los demonios, ella no cesa, en sus tormentos, de invocar a "María, la Madre Inmaculada, consuelo de pecadores". Finalmente, el Salvador manda al Arcángel Miguel, quien ahuyenta con su espada al demonio que la tiene asida, y se la lleva hacia arriba. Y aquí la recibe el Salvador.

Sé bienvenida, mi hija muy querida,
te quiero alegre y muy risueña
en este mi paraíso feliz.

Hasta qué punto el final opuesto de otra pieza podía lastimar un temperamento piadoso lo revela el siguiente simpático relato. En ocasión de representarse en Eisenach, en 1322, ante el landgrave Federico el Valeroso. una pieza acerca de las vírgenes prudentes y las locas, viose a la Virgen María interceder en vano a favor de las últimas. Y cuentan que en esto el landgrave se levantó y exclamó iracundo: "¡De qué sirve, pues, la fe de los cristianos, si ni con la intercesión de la Virgen y de los Santos se ha de perdonar al pecador!" Y después de pasar tres días encolerizado, le dio una apoplejía de la que ya no sanó.

Por otra parte, resulta de este jugueteo del carácter alegre del pueblo con la inanidad de los espíritus malignos, un contraste realmente humorístico. Los malos, en efecto, resultan peores que el Maligno. Tenemos así, por ejemplo, una graciosísima pieza teatral del siglo XV acerca de "tres malas comadres". Éstas se han puesto en camino para probar sus fuerzas con el propio infierno. A la entrada del infierno vive Pinkebank, el tabernero. Entran, beben de lo lindo, no pagan nada y además, a guisa de pago, les propinan al tabernero del infierno y a sus criados una soberana paliza. Sólo que el tabernero arma escándalo y, con Lucifer a la cabeza, al que siguen "Nuncabueno", "Mancha de humo", "Sopla cuernos" y otros compinches, todo el infierno se les echa a aquéllas encima. Pero ante la actitud decidida de las mismas, el tabernero se da a la fuga, en la que le sigue el ejército entero de los demonios. Y las comadres exponen triunfantes la moraleja de la pieza, a saber: "Lo que el demonio no logra hacer, lo hacemos las malas comadres, nosotras tres". (También el contraste que hay en una organización patriarcal del infierno produce aquí, como en la pieza precedente, un efecto cómico.) [2] Más conocida es todavía aquella salida de Hans Sachs, según la cual el demonio es enviado a reclutar lansquenetes para el infierno y, al escuchar agazapado tras la chimenea los juramentos y los relatos de aquéllos, dice: "En mi sentir, así me pareció, eran todos ellos mucho más terribles que yo". Finalmente, huye de su escondrijo con gran estrépito, contento de haber logrado escapar. Y a partir de entonces, Satanás ya no admite a los lansquenetes en el infierno... pero San Pedro tampoco los quiere en el cielo.

Sin embargo, en tanto que aquellas piezas religiosas y estos chascarrillos nunca dejan un alma en las fauces del infierno, los espectáculos satíricos dan en cambio con frecuencia a entender que el Imperio y la Iglesia están

en manos del Maligno. Así entre otros, por ejemplo, *El carnaval del Anticristo,* en donde se ve entrar en escena, vanagloriándose de su grandeza, al Anticristo:

Un asno monta vuestro Dios,
de lo que le hicieron mofa.
Caballo grande monto yo:
¡Mirad todos mi figura,
soy grande, no pequeño:
quiero ser un dios de altura!

Al Emperador le promete Hungría y Jerusalén; a los obispos, obispados, y a los abades, oro, vino y mujeres. Se le someten todos a una. "Ahora avanzo con rico clamor, y los monjes y los sabios proclaman mi honor". Sólo un pobre peregrino se atreve a decirle en su cara: "Tú eres el siervo del demonio". Pero, como si el poeta hubiera querido revelar en el peregrino el destino del pueblo de entonces, dspués de haber despreciado oro y poder, también acaba finalmente por someterse, engañado por un falso milagro. Y ahora el Anticristo domina sobre vastos territorios. Pero en la pieza de Neidhart también al pueblo le toca lo suyo. Lucifer manda a sus ayudantes entre los campesinos, que quisieran igualarse con los caballeros. "Poldrius, Poldrius, Poldrianus" es la fórmula mágica que les da, la misma con la que los pobres demonios se libraron antaño de la redoma en que el sabio Salomón los tenía aprisionados. Pero sólo consiguen hacerse con un par de piernas de los campesinos. "Tómalas y llévalas al infierno —dice Lucifer satisfecho—, y ahora que tenemos los pies, espero que las almas no tardarán en ser todas mías". La época de la Reforma llegó incluso a vestir al demonio en hábito monacal. Así, por ejemplo, en la pieza de Beza se le ve, disfrazado de monje, explicar con satisfacción, socarronamente, cuánto daño le ha infligido a la cristiandad. En esto, en forma más bien curiosa, el negocio del demonio se ha convertido en echar en cara sus pecados a todas las clases sociales, lo mismo que más adelante los bufones les habían de sacar a relucir sus locuras. La figura de sátiro del demonio se adapta admirablemente a dicho papel. También en la pintura de la época aparece a menudo en esta forma. Parece una broma de Hans Sachs, que el maestro Holbein pintara en siete cuadritos los siete pecados capitales: pero, sin que él mismo se dé cuenta, detrás de cada pecador se halla agazapado un demonio.

En tanto que en épocas posteriores estas farsas ya no vuelven a presentarse sino muy de vez en cuando, surgió en cambio de aquella interpretación religiosa de la relación entre el hombre y el demonio, como lo vemos ya en *Frau Jutta,* la más bella leyenda de la Edad Media, llamada a servir de fundamento a muchas y variadas nuevas composiciones. En tres formas, sobre todo, se ha convertido ésta en materia de poesía. Basten para recordar estos escuetos relatos los nombres de San Teófilo, San Cipriano y del Doctor Fausto. Los tres tienen en común el pacto con el demonio y la rescisión del mismo por obra y gracia del cielo, así como la profunda idea

básica de la infelicidad del hombre culpable, en medio del placer mundano, y la de la gracia divina, contra la que se estrella el poder del Maligno. La más antigua de dichas formas, la leyenda de San Teófilo, se remonta a una leyenda griega. Defraudado en su honor y en su oficio, Teófilo, presbítero de Sicilia, ha vendido su alma al demonio. Lo perdido le es así devuelto, pero no le procura la satisfacción esperada. Se consume, pues, en pensamientos que le torturan, en ayunos y mortificaciones. Y así, agotado por el dolor y la penitencia, se duerme un día en su sitial. En esto, la Virgen María, misericordiosa, le deposita en el regazo la escritura que ha arrancado a Satanás. Despierta, confiesa su culpa ante la multitud reunida y muere feliz. Existe una refundición de esta leyenda, que data ya del siglo XIII.

La segunda forma de la leyenda nos lleva a España. El lector recordará sin duda la escena del *Quijote* en la que este caballero andante se topa con los actores de la compañía de Angulo el Malo. En una carreta abierta venía sentada la Muerte, a los pies de ésta Cupido con su arco y su carcaj; una corona de oropel permitía reconocer, en el sentado atrás, al Emperador; la carreta la guiaba un feo demonio. Todos llevaban los vestidos correspondientes a sus respectivos papeles para representar el auto de *Las cortes de la muerte*. Puede inferirse de ahí el lugar que ocupaba el infierno en esos autos sacramentales. Una obra de juventud de Calderón, *El purgatorio de San Patricio,* muestra todavía en forma más clara cuán extrañamente cerca estaba el infierno con sus horrores de esta concepción de sueños de bienaventuranza milagrosa y de cuadros alegóricos. Se basa en la leyenda de que San Patricio había descubierto en Irlanda la entrada del purgatorio. Se trata de la conversión del malvado Ludovico Ennio. De noche, mientras cabalgaba maquinando fechorías, se topa con un caballero embozado que le reta en duelo singular. Durante la lucha, Ludovico se da cuenta que sus golpes sólo hieren el vacío. Finalmente, el caballero abre su manto... y aparece un esqueleto: alegoría viva del hombre en estado de pecado mortal. "Reconócete a ti mismo —le grita— ¡yo soy Ludovico Ennio!" "¿Qué pena puede redimirme de los pecados de mi vida?" "El purgatorio". Cual otra Beatriz, su amada, por él asesinada y devuelta a la vida por el poder milagroso de San Patricio, le muestra el camino. Contempla las torturas de aquel mundo, y en adelante su vida no es más que penitencia que las imita en la medida en que ello es posible para un mortal. En *El mágico prodigioso,* Calderón volvió a tratar la misma leyenda en otra forma. Su héroe es Cipriano, en el que se funden en forma fabulosa un mago pagano y el gran Padre de la Iglesia. Su tema, la manera en que, por la posesión de una beldad cristiana y de un saber maravilloso, Cipriano vende su alma a Satanás y cómo luego el poder de éste se estrella contra un gran temple cristiano. Nada puede, en efecto, contra la pureza de alma de Justina, de modo que su promesa queda incumplida. Se trata de una versión jurídica del pensamiento básico, más adecuada sin duda al país de la Inquisición que las otras formas de la leyenda, pero que al propio tiempo proporciona al poeta español la ventaja única de poder entretejer en este cuadro de la

pasión y del mal la imagen encantadora de un alma cristiana. Sin embargo, se equivocaría gravemente el que esperara aquí un tratamiento artístico de los caracteres, ya que detrás de la plenitud acabada del lenguaje, de la pompa de la descripción y de la dialéctica exuberante de las pasiones, encontramos la misma sencillez popular de aquéllos, sólo que más pulimentada y animada de modo peculiar por el hálito de las emociones más delicadas. Tampoco aquí ha cristalizado todavía la figura de Satanás en un carácter. Primero se nos aparece, lo mismo que en su día el Mefistófeles de Goethe, como caballero ricamente ataviado, empeñado en apartar a Cipriano, sumido en sus estudios, de la búsqueda del Dios único. Pero la fe cristiana triunfa sobre los sofismas del demonio.

Pues tanto tu estudio alcanza,
yo haré que el estudio olvides,
suspendido en una rara
beldad.

Si esto parece todavía diabólico, el segundo rasgo, en cambio, según el cual espera al propio tiempo tomar venganza personal de la devota cristiana, se nos antoja en verdad asaz mezquino. Pero más mezquina aún es la intriga subsiguiente. No la acompaña nada del horror propio de un personaje sobrenatural. Sólo aparece como poderoso príncipe del infierno cuando Cipriano le invoca en la turbación de su espíritu, y aun aquí, poderoso sólo en poder externo, pero no en cuanto a la incalculable energía demoniaca de su naturaleza maligna. Resuena en la tormenta la palabra del invisible: "¡Yo la acepto!" Se desencadena un pavoroso huracán: las ondas juegan con un barco azotado por la tormenta, partido por las olas; alrededor no se oyen sino gritos de socorro y el rugir de la borrasca. En esto, asido a una tabla, un hombre escapa al mar. Al encaramarse a la orilla, exclama:

Dulce madre, amada tierra,
dame amparo contra aquel
monstruo que de sí me arroja.

Es Satanás. Sigue la representación magistral de cómo se insinúa paulatinamente en el corazón de Cipriano, de cómo le va dejando entrever la profundidad del mal, hasta que por fin aquél, estremecido de horror y atormentado por torturas indecibles, escribe con su sangre las fatídicas palabras:

Digo yo, el gran Cipriano,
que daré el alma inmortal
(¡qué frenesí! ¡qué letargo!)
a quien me enseñare ciencias
(¡qué confusiones! ¡qué espantos!)
con que pueda atraer a mí
a Justina, dueño ingrato:
y lo firmé de mi nombre.

Se trata de ganar a Justina. Y es probable que nunca se haya vuelto a representar el poder del Maligno en forma más amable y atractiva que en aquella escena indescriptible en la que las fuerzas al servicio de Satanás le murmuran y cantan a Justina, "entre flores, árboles y trinar de pájaros", las delicias del amor; palabras gloriosas y terribles a la vez. Se deja arrebatar:

Mas, ¡ay discursos!, parad:
si basta ser piedad sola,
no acompañéis la piedad;
que os alargáis de manera
que no sé (¡ay de mí!), no sé
si ahora a buscarle fuera,
si adonde él está supiera.

Y cual "monstruo que ha formado su desvarío" se le presenta Satanás: "Sígueme y le verás". Pero ella se niega. Dice que aunque su fantasía, al adentrarse en su ánimo la pena y la pasión, se haya dejado arrastrar, no así su voluntad. Y es en vano que le advierta Satanás con palabras que suenan como la música:

En haberlo imaginado,
hecho tienes la mitad,
pues ya el pecado es pecado
no pares la voluntad,
el medio camino andado.

Pero la voluntad libre resiste lo mismo a la tentación que a la fuerza. "¿Quién te va a proteger?" "Mi protección está en Dios solo". Y desaparece Satanás, amenazando todavía con venganza e ignominia. A Cipriano sólo puede enviarle un fantasma. Al cogerle aquél del manto, se da cuenta de que es un esqueleto, y percibe todavía las palabras:

Así, Cipriano, son
todas las glorias del mundo.

Se convierte al cristianismo y sufre con Justina la suerte de los mártires. En el escenario se ve al alto tribunal, con las cabezas de ambas víctimas. Sobre el cadalso aparece ahora Satanás, montado en un dragón de fuego, y obligado por la voluntad divina confiesa ante el público atónito la inocencia de Justina y la gracia que Cipriano ha hallado.

En esta pieza, el Maligno aparece, sin duda, bajo la máscara del hombre, pero el poeta español no entra en los motivos internos ni en el impulso secreto de su vida. Y en el único pasaje en que parece intentarlo, no hace más que seguir las huellas trilladas de la tradición. El favor del Altísimo, así dice Satanás, le ha producido tal orgullo, "que competí al regio solio, queriendo poner las plantas sobre sus dorados tronos. Fue bárbaro

atrevimiento". Dice haber sido necio en ceder, pero no serlo tanto que se arrepienta de lo que hizo, porque:

Más quiero en mi obstinación
con mis alientos briosos
despeñarme de bizarro
que rendirme de medroso.

Milton y Klopstock

Un cuarto de siglo después que *El mágico prodigioso* de Calderón apareciera en los escenarios de España (1631 o 1637), pasaba finalmente por la censura de la Restauración, en Inglaterra, *El paraíso perdido.* Para los ingleses no era nada nuevo encontrarse en la poesía con Satanás. En el *Fausto* de Marlowe, que ocupa un lugar intermedio entre la leyenda popular y el poema de Goethe (1604), ya había pisado las tablas; en *El diablo tonto,* de Ben Johnson, había tenido que entregarse, como lo hiciera antes en las plazas públicas alemanas, a la risa del público. Uno de sus demonios, en efecto, es golpeado en todas partes, y al dar finalmente con sus huesos en la cárcel ha de ser libertado por el propio Satanás. Sin embargo, en el poema épico de Milton, Satanás se convierte por vez primera en héroe de una poesía artística. Nada tiene de casual que la representación artística de Satanás alcanzara su punto culminante en el mundo germánico protestante antes que en cualquier otra parte. Con anterioridad, el viajero inglés había soñado en Florencia y en Nápoles, con un poema épico del ciclo caballeresco del rey Arturo. Pero al regresar a su patria, llena en aquel entonces de partidos y de armas, al participar con entusiasmo viril en las luchas del partido religioso nacional contra Carlos I y la Iglesia Alta, su osada fantasía creía percibir la misma lucha por doquier en el Continente *(Defensio secunda),* y con ello su genio poético se volvió, en forma por demás natural, hacia la primera y última de todas las guerras religiosas: la de Dios y Satanás. Los funcionarios de Carlos II hallaron en la descripción del infierno algunos rasgos que podían aludir al trono y a la corte de dicho rey. Sea como fuere, es lo cierto que el entusiasmo por el tema y los colores ardientes con que aparecen aquí el odio y la lucha entre los campeones de Dios y los del Maligno provienen manifiestamente de los sentimientos del poeta. Sería interesante comparar la suerte y el carácter de Milton con los del gran florentino. Es probable, en efecto, que nunca estuvieran dos poetas de épocas tan distintas tan emparentados. Pero, al propio tiempo, la manera de concebir a Satanás en ambos poemas pone ya de manifiesto toda la oposición existente entre las dos épocas. Así, si para Dante la tierra era todavía el centro estático del universo, y el cielo y el infierno le eran vecinos, ahora, en cambio, Satanás se veía expulsado hacia el todo infinito, que los astros recorren solitarios. En esta forma, las representaciones del infierno y de Satanás perdieron su cómoda determinación, por así decirlo, para ganar infinitamente en sublimidad. Si Dante había sido inagotable

en caracterizar la naturaleza oscura del Maligno por medio de figuras siempre sorprendentemente nuevas, el protestante por su parte percibía esta oposición en un rigor moral, ante el cual se desvanece la diversidad multicolor, para ceder el lugar a la representación sencilla de la mala voluntad en Satanás. Lo mismo que aquél adhiriera a la Antigüedad, así se servía éste de la Biblia. Si el poema de Dante se articulaba en una serie de escenas y cuadros, el de Milton hacía presentes, en unidad estricta, los hechos fundamentales de la religión protestante. Es más, se lo podría designar como teodicea poética: a tal punto se intercala a menudo entre los cuadros poéticos una intención emparentada con las empresas filosóficas de sus contemporáneos alemanes. Y así, la orientación interior del protestantismo fue la primera en reconducir a una tarea que en una época afín, la del siglo II d. C., había ocupado a muchos espíritus. Ahora bien, ¿era posible verter en los moldes de la poesía épica lo que los gnósticos habían expuesto en su día en sistemas mitad religiosos y mitad filosóficos? ¿El pecado original, la esencia interna de la mala voluntad originaria, su orgullo y su tormento, su lucha eterna contra Dios y su derrota? En realidad, para el lector moderno el interés de la lucha entre Dios y Satanás podrá verse superado a menudo por el que despierta aquella otra lucha, la del poeta entre su tarea y su genio.

Representa la lucha entre los dos poderes como una lucha corporal. Es probable que le empujaran en esta dirección el espíritu de la poesía épica, una antigua tradición religiosa y, sin duda también, el espíritu de la época, llena del rumor de las armas, en que vivía. Pero además, ¿en qué otra forma podía hacerse visible una lucha de esta naturaleza? En efecto, un ejército innumerable de espíritus no sujetos a la muerte es invencible, y el intento de inventar, para dominarlo, unos medios inconmensurables había de rayar en lo cómico. Y una lucha que Dios podría terminar por un acto sencillo de su voluntad, pero que deja no obstante proseguir a los suyos, carece cuando menos de interés. Pero, ¡qué dificultad, además, representar en forma clara el carácter de Satanás! Los gnósticos podían al menos imaginar que el demiurgo no supiera nada del buen Dios, y así su actuación antidivina resultaba comprensible. Pero el Satanás de Milton, en cambio, sabe que Dios quiere el bien; sabe que nunca le vencerá, ¿quién garantiza, pues, que permanezca en esta actitud absurda? Tan pronto como la obstinación demoniaca de su naturaleza se haga fluida a través de una serie de reflexiones y movimientos interiores, a la manera humana, el resultado de estas reflexiones y conmociones del ánimo se vuelve sumamente dudoso. Todas las dificultades de la gran empresa poética aparecen aquí, al captarla en su profundidad, en la forma más clara. Esta mala voluntad originaria, principio y fin de toda mala voluntad, parece desbordar la figuración poética por todas partes.

Sólo si se ponderan estas dificultades podrá apreciarse en todo su valor el Satanás de Milton, una de las pocas figuras eternas que la poesía haya creado. Lo malo está tan atenuado en él por lo sublime, tan dulcificado por el dolor interior, que en realidad esta figura trágica nos inspira temor

y compasión. Su presencia es la de un ángel poderoso: una sublime figura humana alada.

Pero la belleza majestuosa de su rostro se ve oscurecida por la pasión y el dolor. Al contemplar "en su propia hechura al demonio", los ángeles retroceden horrorizados. Y así comprende él mismo —rasgo magnífico— "que su brillo aparecía visiblemente oscurecido".

Surcaban su faz huellas profundas de la tormenta, y la zozobra dejó mella en sus mejillas, ya pálidas, las sienes abrigaban indomable valor y amor propio, que tranquilamente esperaban la hora de la venganza. Cruel su mirada, contempla, en cambio, con señales de remordimiento y de pasión a los compañeros de su crimen.

Le rodea toda la pompa de los señores orientales: "mil semidioses llenan escaños de oro" a su alrededor, y detrás, la masa apretujada del pueblo: "era tanta la multitud que el populoso norte nunca la hubiera arrojado igual desde sus helados pasos al Rin y al Danubio, cuando sus bárbaros hijos bajaron al sur, como un diluvio, y se esparcieron Gibraltar abajo hacia las arenas libias"; y él mismo por su parte, señor de los infiernos, está sentado en el alto trono que todos los países del Oriente han inundado con perlas y con oro. Tiene construido un vasto palacio, sustentado con gran artificio por columnas; su techo es de oro macizo, y se ve adornado con raras imágenes. Pero, lo mismo que las escarpadas regiones del infierno de Dante, también estas salas doradas están invadidas por el ardor del fuego y el sufrimiento. Y en una ocasión, en la mitad del libro segundo, Milton parece tener directamente ante los ojos las prodigiosas imágenes del florentino, cuando describe los cuatro ríos que fluyen por el infierno, las regiones del hielo, de la tormenta y de las Arpías. Pero no son estas torturas las que más le duelen; soporta en silencio la arcilla candente que le quema los pies; el dolor más profundo es el que hurga en su interior:

Perturban sus desordenados pensamientos el horror y la duda, y suscitan un infierno dentro de él, y es que, en lo íntimo de su ser, Satán lleva el infierno, que le rodea, y no da paso que no proceda del infierno, del que no consigue alejarse.

Como que hubo un tiempo en que estaba sentado al lado de Dios. Pero su orgullo indomable y la envidia al Hijo de Dios le aguijonearon a emprender la lucha contra la majestad divina. La representación de esta lucha constituye indudablemente el talón de Aquiles del poema. En el primer encuentro, Satanás y los demás príncipes resultan heridos y su ejército se repliega. Pero durante la noche inventa el Maligno el arma de fuego. En la mitad del combate, las dos alas de la formación de los ángeles malos se abren a ambos lados, y una poderosa batería apunta al ejército de Dios. Su efecto es decisivo y los ángeles huyen. Pero luego se rehacen y, agarrando enormes bloques de roca, los lanzan contra las máquinas del enemigo y contra éste. Dos días, "tales como los cuentan en el cielo", duró la lucha; hasta que Dios envía a su Hijo, que emprende el combate él solo.

Sobre el carro de guerra de Dios, cuyas ruedas se mueven con fuerza propia, se arroja sobre el enemigo. "En el puño de su diestra mano encierra diez mil rayos" y los lanza contra el adversario. Y ahora corren al asalto, a su alrededor, los querubines, con las alas y los cuerpos cubiertos de ojos, y cada uno de estos ojos arroja rayos sobre el enemigo. En esta forma el monstruo es derrotado, y Satanás y sus ángeles son precipitados al abismo: "el infierno, abriendo desmesuradamente la boca, a todos los recibió". Y ahora, ¡qué destino les espera!

Precipitados a lo profundo del infierno, donde no moran ni amor ni alegría, donde sólo hay deseos de venganza, que insatisfechos, entre otras torturas, provocan el dolor de la nostalgia.

En aquel tiempo en que vagaba solitario por el oscuro caos infinito, "en parte andando y en parte volando", buscando para los suyos una patria nueva, al percibir finalmente el Edén, le sobrecogió con ímpetu salvaje la fuerza de recuerdos dolorosos:

¿Qué menos podría hacer que tributarle alabanzas —el más fácil de los tributos— y rendirle el agradecimiento que le es debido? Pero todas esas bondades no han producido en mí sino maldad y no me han traído otra cosa que ruindad.

¿A quién acusará? ¿Al libre amor que confiere a todos por igual la libertad de acción? ¡Maldito sea! —No, ¡maldito tú mismo! Tu voluntad escogió libremente lo que ahora lamentas.

Y como un grito de angustia se escapan de su ánimo torturado palabras de oración:

¡Oh, apiádate de mí! ¿No hay lugar de arrepentimiento, sitio alguno donde se me conceda perdón?

Sólo la humildad podría conseguirlos, pero ésta se la impide la vergüenza frente a las cohortes de espíritus que lo adoran. Y sin embargo, ¿qué significa que le adoren ante el trono del infierno? Sólo en miseria los supera. Éste es el punto en que su mismo orgullo se quiebra: el orgullo, causa de todo pecar. El punto, se nos antoja, en que debiera volver atrás. En efecto, la reflexión que impide aquí su conversión apenas parece natural, pues teme que la antigua dignidad volvería a despertar el antiguo sentimiento de rebelión y que esto acarrearía otro castigo aún mayor por parte de Dios. Y es que, de hecho, cuando se trata de hacer humanamente comprensible la esencia de Satanás, no se le puede hacer absolutamente malo. Pero si, como lo anuncia Milton, "los espíritus condenados no pierden todas sus virtudes", entonces el fin de los monólogos como el que acabamos de reproducir no puede preverse en absoluto. Al ver en el infierno a sus compañeros de rebelión, intenta por tres veces dirigirles la palabra; tres veces se le bañan los ojos en lágrimas como las que lloran los

ángeles. Al contemplar la idílica felicidad de la primera pareja humana, que él viene a destruir, exclama: son criaturas

...a quienes hasta bien pudiera amar: ¡tan vivamente refulge en ellas la divina semejanza!

¿Qué ocurriría si el final de una de estas consideraciones fuera por una vez la opuesta? ¿Si Satanás se volviera atrás? Al fin, esto es tan plausible como lo otro. Éste es el punto desde el cual el Abbadon de Klopstock, que aparece en la *Mesíada* como figura antagónica de Satanás, resulta comprensible. Y es sumamente significativo, por lo demás, que en todos aquellos puntos en que la concepción del Maligno de Klopstock se aparta de la de Milton, esto ocurra a beneficio del pensamiento religioso y a expensas de la forma épica. Toda reminiscencia de figuras mitológicas se evita aquí escrupulosamente; el poema proclama aquí la pretensión de no hallar más cosas que las adecuadas por completo al mundo suprasensible. Y el concepto de lo suprasensible de aquella época era muy abstracto. Incluso la materia figurativa, suministrada por la propia Biblia —y ésta era la única de la que el poeta se atrevía a servirse—, fue pasada tres veces por la criba del supernaturalismo abstracto de la época. Sólo unos pocos rasgos concretos se salvaron en esta forma. Falta toda imagen concreta del infierno; los ángeles malos que aparecen al lado de Satanás se describen mucho más con referencia a su interior que en forma plástica. ¿Y el propio Satanás? Constituye indudablemente un progreso, respecto de Milton, que la lucha de aquél con el Hijo de Dios se haya transformado aquí de corporal en puramente espiritual. También su materia favorecía en esto a Klopstock. Cerniéndose sobre él lo mismo que la peste sobre una ciudad pacífica, Satanás vierte en el alma del Iscariote pensamientos de traición, engaña luego a Caifás por medio de apariciones oscuras y entusiasma a Filón a pronunciar su discurso por medio de su unción.

¡Tal como ungimos en el abismo, así te unjo yo a ti, Filón!
¡Fluya impetuoso como las aguas temidas del infierno,
fuerte como el mar en llamas!

Aquí tenemos nuevamente al antiguo tentador. Es probable que en esta transición figurativa guiaran al poeta, además de sus propios reparos frente a una lucha corporal, también el temor al dualismo, que sin duda Milton había rozado. Pero este temor al dualismo y la intención de presentar al Hijo de Dios en plena gloria, le llevan a una concepción de Satanás cuya adaptabilidad a la poesía épica resulta por lo menos dudosa. En Milton olvidamos en efecto la omnipotencia de Dios, que podría aniquilar a Satanás en cualquier momento, porque la vemos tan poco empleada. Es como un arma herrumbrosa cuyo empleo práctico, debido al prolongado desuso, se nos antoja dudosa. El Satanás de Klopstock no puede pronunciar ninguno de sus largos y pomposos discursos sin ser aniquilado por una mirada del Hijo de Dios o por una palabra de un ángel. Las pala-

bras que después de la resurrección le dirige el ángel constituyen la mejor crítica de esta representación de Satanás:

> Si supieras aprender, aprenderías de una vez por todas
> que la lucha del mortal con el inmortal es tortura perpetua
> para el eternamente vencido y eternamente rebelde.

Esta alternancia constante de pensamientos pomposos y de aniquilamiento por una mirada o una palabra de la divinidad es totalmente antinatural. Y si en realidad Milton había logrado hacer psicológicamente visible en Satanás la mala voluntad, en la medida en que esto es compatible con la visión elevada del Maligno, en Klopstock, en cambio, sólo resulta logrado el retorno a Dios en la figura de Abbadon. Su naturaleza idílica y la época sensible y pacífica en que vivía hallaron en esta conmovedora figura su más íntima expresión. Y es significativo que el público, que saludó la aparición de la *Mesíada* con entusiasmo, se sintiera más impresionado por esta figura que por ninguna otra. La contradicción contenida en la representación de lo absoluta y eternamente malo, contradicción a la que Milton se sustrajo a duras penas y sólo en parte y a la que Klopstock se abandonó por completo en la representación de su Satanás, llevaba aquí a la disolución de dicha representación por la idea de la conversión. Ya sólo faltaba *un* paso más hasta la negación de lo absoluta y eternamente malo; un paso, sin embargo, que el devoto y tímido Klopstock no se atrevió a dar. Lo mismo que en este punto, así se halla también Klopstock en el límite en lo tocante al verismo épico en la representación de seres del Más Allá. ¡Con qué ingenuidad, con qué magnífica seguridad recurrió Dante aquí a los rasgos más materiales! Lo más concreto, en cambio, a lo que llega Klopstock está en que habla a menudo del "rostro colérico" de Satanás o, a lo sumo, de su "discurso impetuoso", de su paso fuerte. Apenas se atreve a tomar de Milton la "cicatriz del rayo" en su rostro.[3] Incluso sus comparaciones —el único medio que le queda para hacer visible a este ser indescriptible— se ven afectadas por la pálida altura de su acento poético.

La representación elevada de Satanás llega con Klopstock a su término. Que sea así para siempre, nadie deberá decirlo. De todos modos, se manifestaban ya entonces en los teatros alemán e inglés los inicios de otra concepción del Maligno llamada a hallar su expresión clásica en la primera parte del *Fausto* de Goethe.

El "Fausto" de Goethe

Al igual que las condiciones de la épica impelen a la representación seria de Satanás, así llevan también las del drama —al menos si éste ha de poder representarse— a lo cómico. Aquello que en el teatro popular se expresa en algunos rasgos aislados, cristaliza ahora, en la primera parte del *Fausto,* en plenitud de carácter. Sin embargo, se ha hablado ya tanto de Me-

fistófeles, contamos con tantas y tan penetrantes explicaciones de este personaje dramático, que podemos limitarnos aquí a meras alusiones.

Un poderoso instinto oscuro u obstinación que vuelve siempre a reprimir la creencia en el poder del bien, por mucho que ésta se agite en la profundidad del alma: así podría designarse el esquema de la representación elevada del Maligno. Su concepción cómica, en cambio, se funda en la incapacidad del mismo para asimilarse el mundo ideal. Lo mismo que las sensaciones se transforman en nuestra alma en imágenes del mundo sensible, así en el espíritu de Mefistófeles todo pensamiento elevado, toda manifestación espiritual se convierte en algo cotidiano, sensible, que no vale la pena. "Todo lo que llega a nacer es digno de perecer." En la constancia sin excepción de esta transformación se halla contenido ya un rasgo diabólico. No sólo el idealismo de Fausto le parece a aquél "locura", y el meollo de su amor sensualismo, sino que en el prólogo se pone ya de manifiesto, en forma clara, que su relación con Dios se le aparece bajo el mismo punto de vista. Éste no es más, en efecto, que el viejo bonachón cuya fácil condescendencia tolera sus andanzas. En lo bajo, en lo sensual, es donde se siente en su casa; así, por ejemplo, en la cocina de las brujas, o en la montaña del Blocksberg. Si se quisiera representar alguna vez en el teatro el sensualismo que le caracteriza en toda su rudeza, habría que pensar, como en las comedias de Aristófanes, en un público constituido exclusivamente por hombres.

Ahora bien, la forma en que el mundo ideal es concebido por un temperamento de esta índole es necesariamente la de la ironía. Se halla ésta presente, en efecto, en todas partes en donde, sin negarlo expresamente, toca a lo noble o lo ideal. Y allí donde lo niega decididamente, allí su discurso se nos antoja a nosotros, convencidos como estamos de su existencia, más irónico todavía. Lo mismo que su cólera se nos hace también más cómica —ya que hasta el odio propiamente dicho no llega su temperamento irónico— cuando aquello que no debiera existir, y cuya existencia él no concibe en absoluto, se le opone en su camino. Pero él, sin embargo, lo toma muy a pecho. Así, por ejemplo, en aquel pasaje en donde dice: "que algo, que este torpe mundo... siga subsistiendo, ¡es como para volverse loco!"

Aquí sí, nos encontramos en verdad frente a una manera de ser que no puede convertirse al bien; pero no puede, porque nunca pudo haberse decidido por el mal. Lo mismo, en efecto, que el Satanás y los espíritus malignos de la *Divina Comedia,* esta manera de ser sólo se concibe como mala por naturaleza, y no por decisión de la voluntad. Sólo que en esta forma el concepto del Maligno queda suprimido, porque lo mismo que los ratones, las ratas, etc. no roen o muerden por mala voluntad, así tampoco nace de un malquerer semejante la actividad destructora de su señor. Esta manera de ser sólo es tan perfectamente coherente en su esencia, porque se halla perfectamente determinada por la naturaleza. El otro aspecto del dilema con que se ilustró el carácter inconcebible de seres absolutamente malos queda aquí de manifiesto.

Llegamos así al final de nuestro trayecto. Bajo la influencia de Klopstock y de Herder, Goethe se había sumergido, allá en los días de su juventud, en el mundo medieval. La segunda parte del *Fausto* constituye un documento de la forma en que se objetivaron para él en edad más avanzada aquellas impresiones. Mefistófeles y Wagner se han convertido para él en representantes típicos del espíritu medieval. Cierto que sólo un sentimiento desprendido por completo de la Edad Media pudo haber querido personificar dicho espíritu en aquéllos. La forma en que este poema representa por medio de figuras mitológicas a la Antigüedad, a la Edad Media, a la poesía romántica e incluso al espíritu de la humanidad en progreso incesante recuerda los antiguos sistemas gnósticos.

Incluso cuando guiado por la añoranza de los vestigios perdidos de lo bello, el hombre vuelve a hollar el suelo de su vieja patria, el mundo clásico, incluso allí la figura medieval de Mefistófeles sigue estando presente. En el palacio de la propia Helena se mueve bajo la indumentaria de las Fórcidas. Pues, en *ese* mundo sólo puede compararse a las hijas del Caos: él, "el hijo muy amado del Caos", y *aquí* sus increpaciones pendencieras se van extinguiendo en la impotencia.

Formaba parte del plan del poema representar en esta conexión la noche clásica de la *Walpurgis,* en contraste con la nórdica. Los poderes oscuros que dominaban también la fantasía popular de la Antigüedad se contraponen aquí al Maligno medieval. Pero el espíritu que se expresaba en aquellas figuras antiguas era más sano. Es lo que la Esfinge le echa en cara:

> ¡Farsante! Vienes para tu amarga penitencia,
> pues *nuestras garras están sanas.*
> En cuanto a ti, con tu encogido *pie de caballo,*
> eso no se acomoda a nuestra sociedad.

Si incluso su propia criatura, el homúnculo, se lo dice:

> Tú que eres del Norte,
> y naciste en la edad nebulosa,
> en el caos de la caballería y del poder clerical,
> ¿cómo quieres tener la visión clara?
> Si sólo en las sombras estás en tu elemento.

Él mismo se siente "totalmente desplazado". Después de cada nueva escena nos lo volvemos a encontrar, arrastrándose mohino entre las rocas, hasta que, finalmente, abandona este mundo con enojo, para consolarse con su actividad medieval:

> Preciso será que me oculte a los ojos de todos,
> para ir a asustar a los diablos en el abismo del infierno.

Y es en vano que trate luego de arrancar a Fausto de su actividad: en las regiones de la actividad y la belleza el Maligno es impotente.

En sátira acerba, Goethe había hecho expresar a la Esfinge el enigma de Mefistófeles en la siguiente forma:

> Necesario para el justo, lo mismo que para el pecador:
> para el uno, es una coraza con que ejercitarse en la esgrima ascética,
> para el otro, un compañero que le ayuda a cometer locuras,
> *lo uno y lo otro únicamente para divertir a Júpiter.*

Sin embargo, nunca ha expresado probablemente Goethe la consecuencia de su antigua concepción del mundo en forma más seria y más aguda que en las palabras pronunciadas por Fausto en el punto culminante y al término de su actividad, cuando la muerte acampa ya en el umbral de su palacio, como resultado de su lucha:

> El ámbito de la tierra lo conozco bien.
> Del Más Allá la vista nos está vedada.
> ¡Insensato es quien allí dirige la mirada,
> quien imagina encontrar su igual más arriba de las nubes!
> Manténgase firme y mire aquí a su alrededor:
> para el hombre activo este mundo no es mudo...
> Prosiga, pues, su camino día tras día
> y no se aparte de él aunque le asalten fantasmas...

En su tiempo, Dante había fundido con fe poderosa lo antiguo y lo cristiano, el aquí y el Más Allá, en un mundo único de imágenes. En cuanto a Goethe, volviendo atrás la mirada a tres periodos universales y renovando maravillosamente en sí sus sentimientos respectivos —nunca los ha penetrado otro poeta en forma tan vívida—, eleva sus pensamientos por encima de los tres: se le hacen objetivos. Él no tiene patria. Ni le impresiona tanto el contenido de esas concepciones como los móviles humanos de que surgen. Si la obra de Milton recordaba la teodicea, la segunda parte del *Fausto* recuerda la fenomenología del espíritu. Su visión clara y grandiosa penetra hasta el alma misma de la humanidad y contempla cómo conforme a una necesidad profundamente original brotan de ella imágenes diversas, saturadas de presentimientos, hasta que habiéndolas recorrido todas se reconoce a sí misma y al impulso divino bajo cuya compulsión reflexionara acerca de ellas y las cantara.

IV. LA TÉCNICA DEL TEATRO

La significación de la teoría para el teatro nacional

Si no hemos perdido completamente la gran perspectiva de la *Poética* de Aristóteles, que veía en el arte un medio para la educación del hombre con vistas al Estado, debemos saludar con particular alegría cualquier paso en pro de la creación de un teatro nacional, más que cualquier otro en los dominios del arte. Pues dentro de este amplio terreno, es prerrogativa del teatro, enseñorear con plena soberanía el círculo total de estados de ánimo de *los hombres de acción.* Bien está que nos regocijemos en la lírica o la música, de la libre plenitud de nuestra vida sensible, o en la novela de la amplitud cada vez mayor de nuestra experiencia vital: la luz que estas formas artísticas arrojan sobre nuestra vida privada es como una vieja y amada posesión que vemos crecer con los años; pero únicamente el teatro toca el nervio vital de nuestra época, los caracteres de acción, los grandes problemas públicos, las pugnas apasionadas que rebasan la vida privada. Y lo toca tanto más intensamente cuanto más pura y rigurosamente se mantiene dentro de los límites de su verdadera esencia. Los dramas *de tendencia* de Gutzkow, Mosenthal, Walfsohn, se limitan a mostrarnos las nebulosas veleidades políticas de naturalezas apolíticas, esto es, hundidas por completo en reflexiones vacilantes, y justo por ello aparece también aquí una dialéctica juguetona *en la forma,* en vez del discurso, que es *acción;* sensiblería y situaciones conmovedoras en lugar de desenlaces trágicos hondamente pensados; y la llamada lucha de principios en vez de la pasión batalladora. Por el contrario, el drama de Shakespeare y de Schiller muestra todas las grandes fuerzas de la voluntad en exaltada tensión por obra de motivos vigorosos. Y lo hace sin buscarlo expresamente, limitándose a seguir el impulso de una auténtica sensibilidad dramática. Y sin apelar a ningún objetivo de adulación hace brotar en el espectador sentimientos varoniles, ya que cuanto más fuertemente se apropia el drama de su esencia más íntima tanto más alcanza una grandiosidad varonil, que ningún otro arte conoce. Es capaz de elevar a esta grandeza peculiar aun los asuntos de la vida sensible más tierna, como el amor, los celos; lo logra con cualquier *asunto* que tome entre las manos. Pero conforme a esta su naturaleza goza de una clara disposición hacia *temas determinados,* punto que parece haberse olvidado por completo en el último periodo de nuestra vida literaria. Se creía que, por encima de Shakespeare, es posible penetrar más hondamente en el corazón del espectador, haciendo a un lado la limitación temática que el dramaturgo inglés descubrió por obra de su maravilloso y puro genio de artista. Pero hoy en día han desaparecido casi ya del todo esos ensayos que pretendían edificar el drama sobre los conflictos de la vida privada: desde que nuestro pueblo aprendió a ver la verdadera patria de la sensibilidad varonil en la vida del Estado, apenas si existe el peligro

de que las tragedias de destino o los dramones lacrimosos, adquieran un predominio sobre la característica del drama que Esquilo percibió con tanta fuerza en sus orígenes y que Shakespeare y Schiller recogieron con la más clara de las conciencias.

En nuestros días, es común oír decir a personas apasionadamente políticas, en tono de burla, que la poesía y la música son las aficiones predilectas de los alemanes; las paradojas de Platón empiezan a encontrar acogida entre nuestros contemporáneos; por lo menos por lo que respecta a una actuación *productiva,* Gervinus dio a esta sensación la primera expresión vigorosa, hace años, en su famoso prólogo: aunque desde luego sin incluir en su severo juicio el ocuparse gustosa y reflexivamente con el arte. Pero *este* ideal aparece sin duda en el camino de aquellos hombres que quieren ver desembocar toda nuestra vida en el Estado, o sea, que también entre nosotros, como en la bella época griega, hablen a nuestro pueblo, desde el escenario, figuras e historias del pasado, con deseos, voluntades y pasiones de nuestros días. Tal arte tendría en sí la fuerza y la virilidad que lo convertirían en una parte esencial de nuestra educación nacional. A nuestro público lo anima un sentimiento, que por defraudado que pueda resultar a menudo, lo lleva a buscar el drama histórico; tal sentimiento domina también en nuestros poetas, que empiezan su carrera por lo menos con el *intento* de crear algo digno de ese interés; aunque desde luego a casi todos se les agotan muy pronto las fuerzas.

Pero junto con este sentimiento vive otro que exige la reforma de nuestro teatro, si ha de intentar alcanzar tan elevado fin. Es verdad que la mezquindad del teatro de nuestros últimos decenios es hoy imposible por el mero cambio de carácter de la época, que por sí mismo penetra hasta la médula del drama. Por ello, tras el estado de barbarie en que cayó el drama, el teatro y los autores dramáticos encuentran paulatinamente los caminos hacia los que llevan ya el gusto y la afición del público. Recientemente se hizo la justa observación de que las obras que se presentan en nuestros escenarios se quedan a la zaga de lo que pide el gusto del público. Sucede aquí lo mismo que en todos los dominios de la vida espiritual actual, sobre todo en la política —las ciencias naturales constituyen quizá la única excepción—, la crítica está por encima de la fuerza creadora, y la necesidad que vive en las masas supera al genio creador. De modo que un autor dramático creador apenas si podría pensar en un público que mejor le respondiera, con tal que él fuera capaz de llegarle al corazón, pero tal poeta no se ha presentado hasta hoy; en nosotros mismos tenemos que experimentar la falta de verdad del principio hegeliano según el cual la necesidad de una época hace surgir al hombre indicado. Y así nos vemos rodeados por los ensayos más peregrinos que ni con mucho se aproximan al juicio crítico de los espectadores. No hace mucho hemos visto en nuestros escenarios una obra de teatro en que se representaba el descubrimiento de una nueva escuela filosófica y un Sócrates inclinado a conversar con sus discípulos acerca del saber y del ser. Un talento dramático tan vigoroso y tan auténtico como el de Hebbel está aún

sumido en la cavilosa disección escéptico-naturalista de la vida interior, cosa que la nación ha desechado desde hace mucho. Pues por naturaleza, los grandes talentos permanecen en el círculo de representaciones conquistado, mientras que la masa sigue con gusto las nuevas maneras.

Y ¿acaso no es natural que este mal de la poesía parezca difícilmente curable ya que su sede es inaccesible a la poesía misma? Desde Lessing, la reforma del drama ha sido el lema de todo verdadero poeta entre nosotros. Y Lessing supo reconocer de inmediato el único medio para llevar a cabo esa reforma, cuando en aquellos tremendos pasajes del final de su *Dramaturgia,* expresó elocuentemente el doloroso sentimiento de que la deficiencia de nuestro teatro está en relación con la deficiencia fundamental de nuestra vida nacional. El creciente conocimiento de nuestra historia literaria da el comentario adecuado a sus breves líneas. El teatro florece siempre en todos aquellos lugares en que la vida política y social de la nación confluyen; en aquellos lugares en que pasa de poeta a poeta la tradición de sus experiencias, de sus desengaños y de sus logros, de sus defectos y de los medios artísticos adecuados; en donde el poeta tenía ante los ojos la sensibilidad y el gusto vivos de toda una nación. Hemos hecho de la necesidad virtud; la escuela pangermanista y algunos historiadores de la literatura hablan mucho de la conquista de puntos medios de cultura, tan distintos que han permitido una estructuración muy diversificada del arte. Sería muy osado el pretender mostrar en Goethe y en Schiller las consecuencias de estas evoluciones provincianas tan ponderadas. Pero en la época inmediatamente posterior están a la vista de todos. Es un juego vacío y absurdo con principios constructivos el pretender introducir en este caso la "peculiaridad de la raza alemana" y nuestro contraste con la latina. Dos famosas escuelas poéticas del sur de Alemania, situadas en los dos puntos de concentración del particularismo, ofrecen el comentario más incisivo a estas ampulosas argumentaciones. Hasta en el caso del desarrollo de nuestra pintura, que al parecer está muy lejos de esta cuestión, se pueden seguir las desventajas capitales de nuestro desmembramiento. Si Alemania hubiera tenido, en tiempos de Durero y de Holbein, una capital, como Roma o París, es difícil que el espíritu artístico germánico que por entonces surgía, hubiera tenido que buscar asilo en los Países Bajos. Pero sin emperador en la nación, sin una nobleza cultivada y sin una política independiente, Durero no pudo encontrar un círculo digno de su influencia, y Alemania fue inundada por el arte italiano y francés. Caímos en manos de una técnica extranjera porque nos faltaba la concentración de fuerzas materiales y espirituales, que es lo único capaz de crear algo grande en un ámbito espiritual tan gigantesco. También en arte, como en todos aquellos terrenos en que era necesario algo más que el trabajo individual de una sola cabeza, hemos padecido —como en la política y en la industria—, los efectos de una arrolladora competencia por parte de naciones unificadas. No se ha debido a una afición arbitraria de nuestras oficinas de espectáculos el que el teatro inglés o francés haya predominado entre nosotros en un grado inaudito en Londres o París.

Cuando Lessing comprendió esta situación, misma que —después de su muerte— el surgimiento de fuerzas poéticas más allá de todo lo esperado fue también incapaz de cambiar, comprendió asimismo que el único medio que podía sustituir, aunque débilmente, a un teatro unificado es *la unidad en cuanto a la teoría.* Inclusive tenía ya en proyecto un conjunto de *reglas* que habrían de permitir al poeta sustituir la falta de *tradición.* Y Schiller y Goethe en la época en que más se dedicaron al teatro, dirigieron su atención, como Lessing, al oficio artístico, renunciando conscientemente a todas las teorías del arte que había intentado su época, tan alejada del teatro. Después, en la época romántica, se llegó a la extraña ocurrencia de procurar al teatro asidero y tradición firme —saltando por encima de este fundamento formal del drama, por encima de la poesía—, en un fundamento material universal, que a veces era concebido como mitología, y a veces como renovación de la unidad nacional y cristiana de la Edad Media; asidero y tradición firme que tanto se admiraba en el teatro de los antiguos y en el de Shakespeare. Pero nunca estuvo una escuela poética alemana más alejada de los fenómenos espirituales que constituyen la esencia de la poesía dramática, como en los epígonos de Goethe. Así se explica que haya aparecido ese aborto: la tragedia cristiano-religiosa que trata de un destino; el más grande de nuestros extravíos en toda la historia teatral. Y así pudo también suceder que, al aparecer por entonces un verdadero genio dramático, haya fracasado en su tarea histórica; lo específicamente dramático que había en su talento no fue comprendido y fue perjudicado una y otra vez por la tendencia de aquella época; se parece al oro cuya brillante veta refulge, plena y fuertemente, en medio de las impuras amalgamas románticas de entonces pero ¿qué mirada había entonces capaz de percibirlo? De un poeta trágico, las circunstancias hicieron un héroe de una sombría tragedia que aún hoy apenas si desciframos a medias.

Los románticos se equivocaron: la unidad de la visión del mundo sólo puede ser obra espontánea de una vida popular unificada, no puede ser enseñada, ni, mucho menos, derivada de paradigmas del pasado. Pero lo que sí puede trasmitirse es la forma estética del drama. No a la manera de un esquema que se pusiera en manos del poeta como método correcto de tratar, acto a acto, su tema; pero sí es posible mostrarle en qué condiciones debe basarse el efecto dramático y qué formas ha hallado el trabajo armónico de los más grandes autores, a fin de satisfacer tales condiciones. Aunque esto no sirviera sino para enseñar de qué clase ha de ser un argumento para producir efectos dramáticos. Es posible compendiar estas formas en reglas determinadas. Así lo hizo, de modo insuperable, Lessing, cuyo libre espíritu amaba, más que nada, las reglas claras; sin que por ello haya podido dominar el inminente extravío de los conceptos dramáticos por obra de la originalidad. Ya Lessing se dio cuenta de que tal era el punto fuerte del drama francés, que se basa en Aristóteles, aunque lo malinterprete. "Salta a la vista —decía— que las obras inglesas de teatro faltan a ciertas reglas que las francesas nos han hecho tan conocidas. ¿Qué puede deducirse de esto? Pues simplemente que también sin tales reglas se puede

alcanzar el objetivo de la tragedia. Más aún, que estas reglas podrían ser muy bien las responsables de que pocos alcancen el objetivo. Y esto aún podría pasar. Pero por estas reglas se empezó a confundirlas todas y a declarar que es pedantería el querer prescribir a un genio lo que debe y lo que no debe hacer. En una palabra, habíamos llegado al grado de burlarnos de todas las experiencias de tiempos pasados y preferíamos pedirle a cada poeta que inventara por su cuenta el arte."

Amparándose en estas palabras e ideas aparece el ensayo de Gustav Freytag. Aprovecha el extraordinario aumento de nuestros conocimientos históricos, volviendo a la tendencia de Lessing. Hoy sabemos que toda la historia del teatro confirma la proposición de Lessing. El mismo Freytag observa acertadamente: "El poeta de nuestros días se siente inclinado a asombrarse y a mirar de arriba abajo el trabajo que organiza la estructura de las escenas, el tratamiento de los caracteres, la secuencia de los efectos de acuerdo con un método heredado de reglas técnicas firmes. Fácilmente pensamos que tal restricción significa la muerte de toda creación artística libre. No hay mayor error. Precisamente un sistema formado por prescripciones aisladas, una limitación enraizada en una firme costumbre popular, por lo que toca a la elección de los argumentos y a la construcción de la obra, han sido en las épocas más diversas la mejor ayuda de la fuerza creadora. Son incluso, al parecer, las condiciones previas de esa rica fecundidad que se nos presenta, en ciertos periodos del pasado, como algo enigmático e inconcebible." [1]

Quizá nuestro tiempo es más favorable a tal empresa que el que a Lessing le tocó vivir. Del programa de este gran hombre no ha sobrevivido sino la teoría de la acción en su *Dramaturgia* y los tres dramas, en los que creó las acciones más cerradas y los caracteres más enteros que muestra hasta ahora nuestra literatura. Las reglas y procedimientos generales de la técnica dramática, que más tarde aprovecharon Schiller y Goethe en sus obras dramáticas, están formados por analogía demasiado próxima al teatro francés para que podamos encontrar un fundamento en ellos. En esto Freytag se aproxima a Lessing que consideraba que el fundamento de la teoría dramática estaba en Aristóteles. También él quiere pasar de un Aristóteles malinterpretado a un Aristóteles bien comprendido. Y así como la vida ruidosa y acongojada de Lessing se gastó en luchas y polémicas en torno de esta cuestión de la mala interpretación, así Freytag tuvo que hacer el intento, dentro de una vida más tranquila, de levantar una técnica positiva. Casi podría afirmarse que este libro se enlaza con el final de la *Dramaturgia*. Amargado, Lessing abandonó, sin terminar, un trabajo que había empezado con apasionado entusiasmo, y empezó a lanzar, en su estilo conciso y paradójico, algunas frases acerca de la verdadera técnica del drama tal y como había que deducirlas de un Aristóteles correctamente entendido. Muchas importantes ideas se las llevó consigo a la tumba, pero ninguna que hubiera meditado más y con mayor profundidad que ésta. De este sistema se descubren apenas ligeros rastros en sus escritos. Freytag tuvo que empezar desde el principio y, con los muchos estudios recientes sobre la teoría

aristotélica, levantó un *sistema de técnica dramática basada en la filosofía griega,* que creemos de importancia decisiva para la reforma del drama.

La esencia de lo dramático y de lo trágico

Cuando Freytag hizo, por primera vez, el intento, basado en Aristóteles y Lessing, de derivar de la esencia de la acción dramática sus leyes, lo hizo ante todo en beneficio del arte dramático mismo. Podía formularse con toda precisión, lo que nuestros contemporáneos consideran como reforma ideal del drama: se trata de la tragedia histórica tal y como la ha conformado Shakespeare, pero *sacándola de la región predominantemente naturalista de las pasiones y de la ambición* en que permanece en este gran poeta, de acuerdo con el ejemplo de Schiller, que fue el primero en aplicar al arte dramático los resultados de la reflexión histórica moderna, configurando el juego y el contrajuego según la oposición de las ideas históricas. Es ésta la dirección que siguen todos los intentos dramáticos de los últimos tiempos; no cabe la menor duda de que en este caso coinciden el sentimiento del poeta y las necesidades del espectador. Pero Freytag observa con justicia que no es la *forma* dramática la que queda determinada e impecablemente fijada por tales ejemplos, sino el *contenido* del drama. Muy especialmente los dramas históricos de Shakespeare han extraviado a los poetas por lo que a la forma dramática se refiere, desde el *Götz* de Goethe hasta las actuales tragedias imperiales; esos dramas parecen defender una yuxtaposición de escenas dramáticas que convergen en cuadros históricos plenos de significación, método cuya caricatura nos muestran cada día, hasta la náusea, desde el segundo de los teatros berlineses hasta las llamadas piezas patrióticas. Frente a esta tendencia conviene destacar que el propio Shakespeare se elevó más tarde por encima de este método de historia dramatizada, que utilizó en sus primeros tiempos. Y conviene también llamar la atención sobre el hecho de que nuestro público culto se comporta frente a los asuntos históricos en forma completamente diferente a la del inglés de aquella época, que sólo conocía su historia patria por crónicas pobres que no pasaban de mezquinos esbozos. El avance del arte de la historia hace que el drama histórico tenga que echar necesariamente de menos el encanto de las primeras representaciones de los días idos. Este encanto sólo puede ser sustituido por la grandiosidad de la forma artística. Por ello, nunca es suficiente el efecto "dramático" de un asunto histórico, presente en cualquier gran viraje histórico, en el que se desencadena la pasión y una nueva época aniquila a los representantes de la antigua, para dar forma a un auténtico drama histórico. La inclinación de todos los poetas principiantes hacia tales asuntos, se enfrenta aquí, con justicia, a la severa exigencia de poner ya en la semilla temática del drama, el criterio de medida de la forma dramática más elevada. Y si este libro, con su exposición de las leyes de las formas dramáticas, no consiguiera más que dirigir la elección del asunto desde este punto de vista auténticamente artístico, ya sería un gran servicio a los vacilantes comienzos de nuestro drama histórico.

Hay que tener presente este objetivo del ensayo, a fin de colocarse en el correcto punto de vista respecto a su teoría de las leyes formales del drama. Se le haría una injusticia si se le sometiera al criterio de medida de una realización puramente teórica: sólo su forma y delimitación de sus ideas. Tras el enlace aparentemente fácil de los distintos apartados hay, para quien ha seguido la teoría, una rigurosa conexión de las ideas. Pero tal conexión nos lleva sólo hasta los grandes y problemáticos supuestos de una estética del drama. En este punto, en el que se bifurcan los caminos de las escuelas estéticas, toma el libro un expediente necesario, en razón de su objetivo inmediato, es decir, *distingue entre una filosofía del arte y una teoría técnica.* Sería absolutamente rechazable si se dijera: entre contenido y forma, entre esencia del drama y forma artística; pero Freytag quiere decir otra cosa. En contra de la modestia de que hace alarde en su prólogo, según el cual "sólo desearía esbozar las experiencias que un creador saca del teatro... trasmitir a sus colegas, los artistas más jóvenes, algunas reglas del oficio", está la coherencia interna de su ensayo. De hecho, acepta tantos supuestos de filosofía del arte, sobre la esencia del drama y en especial de la tragedia, cuantos le parecen suficientes para derivar de ellos la forma.

Estos supuestos son los mismos que Lessing tomó de Aristóteles. Por lo pronto, respecto a la esencia del drama. El drama es *acción:* "Son dramáticos todos aquellos movimientos anímicos enérgicos que se endurecen hasta volverse voluntad y acción, y aquellos movimientos del alma que son provocados por una acción; en consecuencia, los procesos interiores que recorre el ser humano desde el aparecer de una sensación hasta el deseo y acción apasionados, al igual que los efectos que una acción propia o extraña producen en el alma; ...por ende el *hacerse* de una acción y sus *consecuencias* en el ánimo".[1] Así, pues, ni los datos, ni los sentimientos son todavía objeto del drama, sino sólo el surgimiento de los datos en un carácter movido apasionadamente y el tránsito del sentimiento a la voluntad y a la acción. Esta actividad de los caracteres en su resumen unitario en un dato es, pues, la acción. Lo que hace que esta definición conceptual vaya más allá de Aristóteles y de Lessing, es el añadido de una comprensión psicológica, que reconoce el carácter de la acción ya *en la primera forma aparentemente pasiva de los sentimientos.* Freytag señala que el drama está relacionado con una forma determinada de la vida espiritual en conjunto: con el ser humano que actúa. Y una hermosa consecuencia de este principio es que el teatro está ligado a un determinado nivel de la evolución de los pueblos, porque el sentido para estos procesos del ánimo sólo surge en dicho nivel. Dondequiera que se ha alcanzado tal nivel, como entre griegos y germanos, se desarrolla con maravillosa celeridad la forma dramática hasta llegar a su perfección.

De la esencia del drama que hemos expuesto se siguen sus *leyes fundamentales.* Freytag establece cuatro, tres aristotélicas y una cuarta añadida por él: unidad, verosimilitud, importancia y grandeza, y finalmente movimiento y exaltación. Puede ponerse en duda si el añadir esta ley es realmen-

te algo nuevo. "La acción dramática tiene que exponer todo lo que es importante para la comprensión": aquí se contiene ya la primera ley de la unidad cerrada en sí. Tiene que exponer "los caracteres en un movimiento enérgico, los efectos en una progresiva exaltación": esto puede derivarse evidentemente del enlace entre aquella unidad y la importancia y grandeza de la acción. En esta última ley tenemos una expresión compendiada de la forma de la articulación dramática, tal como se sigue de las tres leyes aristotélicas.

Lo más peculiar de la teoría de Freytag reside en haber creado una imagen única y detallada de la articulación dramática, a partir de los fragmentos de la teoría aristotélica.

Esta imagen resulta de la esencia general del drama y en particular de su forma más elevada, la tragedia. Pues en este punto hay que interpolar por segunda vez, en el curso de los conceptos técnicos, supuestos de una filosofía del arte, con el fin de conquistar el concepto cabal de la forma dramática más elevada.

Se podrían interpretar sin dificultad algunos pasajes del libro de Freytag —de los más bellos y acertados—, como si de las leyes mismas del drama se siguiera lo trágico. Es natural, aclara Freytag, que las representaciones que el poeta tiene acerca de la libertad y autonomía humanas, determinen la forma en que comprende el gran conjunto cósmico, en el que transcurre la lucha representada en el drama. Es claro que en la derivación de la culpa y de la venganza, si el drama ha de satisfacernos, el poeta tiene que demostrar que es un hombre de buen juicio y de sensibilidad correcta. Pero también es evidente que la sensibilidad y el juicio de los poetas son diferentes en los diferentes siglos y toman un matiz distinto en cada uno de los poetas. "Es natural que, en opinión de sus contemporáneos, lleve mejor el destino de sus héroes quien haya alcanzado, en su propia vida, una cultura superior, un amplio conocimiento de los hombres y un carácter varonil. Pues lo que su obra dramática irradia es sólo el reflejo de su propia concepción de las grandes relaciones universales. Esto no puede enseñarse, no puede añadirse a un drama determinado como si se tratara de un papel o de una escena." Por ello, damos como respuesta a la pregunta de cómo debe componer un poeta su acción *a fin de que, en este sentido, resulte trágica,* el bien intencionado consejo de que no tiene que preocuparse mucho por ello. El poeta tiene que hacerse un hombre entero, y luego ir con corazón alegre a un asunto que le ofrezca caracteres enérgicos en una gran lucha, y dejar al cuidado de otros las sonoras palabras de culpa y purificación, catarsis y exaltación. "A veces hay mosto turbio en viejos odres. Lo verdaderamente dramático tiene efectos trágicos en una acción enérgica, si quien escribe es un hombre; cuando no hay hombre, no será así de seguro." [1] Palabras de oro en contraste con las teorías de lo trágico que se anulan entre sí y que, desde *La novia de Messina,* han perturbado siempre la libertad de creación aun de los grandes poetas. Pero no deberán tener la apariencia de que la forma dramática perfecta es un recipiente invariable en el que se vierte un contenido trágico variable, un

cuerpo al que cae la chispa del espíritu animado de lo trágico, de manera que en la teoría de la forma dramática perfecta pudiera hacerse tranquilamente a un lado el concepto de lo trágico como problema propio de la filosofía del arte. Esta forma perfecta está ligada incondicionadamente a un modo determinado de sensibilidad para lo trágico.

Así lo muestra ya la reflexión histórica. Pasando revista no sólo a un cierto número de obras de Sófocles y de Eurípides, de Shakespeare y otros modernos, sino también de Esquilo, de algunas obras del principio y de la última etapa de Sófocles, de Calderón y de Goethe, se llega a la conclusión indudable de que el curso dramático *está condicionado también respecto a la forma por la concepción de lo trágico,* y la reflexión estética no hace sino aclarar más este hecho. Es completamente imposible, lo que no podrá encontrarse en Freytag, tratar de esclarecer, a partir de la primera ley, "la progresiva exaltación de los efectos", la forma trágica perfecta; e igualmente insuficiente nos parece el añadir a esa forma nuestra moderna concepción del mundo. Más bien se podría sostener que esta concepción moderna del mundo tendría que asimilarse de nuevo interiormente aquellas ideas de pecado y de purificación del espíritu que, en su forma exterior sirven de base a muchas tragedias antiguas y autos sacramentales de Calderón. Podría parecer que el sentimiento que el espíritu moderno tiene de sí mismo, debiera encontrar en tal forma su satisfacción suprema. Pero tal idea no es ya una teoría. Goethe, en su época más violenta, al planear su *Prometeo* y en la segunda redacción del fragmento de *Fausto,* perseguía justo estas ideas de la certidumbre de sí del espíritu humano reconciliado por obra de su propia fuerza y quiso exponerlas en aquellas figuras míticas. En una forma más suave, Goethe ha dado expresión clásica en su *Ifigenia* y su *Tasso* a estas mismas ideas en la época que precedió a su viaje a Italia, época cerrada en sí y saturada por una profunda resignación. En la resignación vuelve a encontrarse el espíritu. Y por último, en la postrera reelaboración del *Fausto* se esforzó por exponer dramáticamente, en sus años tardíos, la evasión del espíritu humano de la cárcel de un indefinido anhelo de verdad y de un doloroso deseo hacia la libertad de la actividad creadora. La forma en que la dirección espiritual de nuestro mayor poeta trata de expresarse, es una forma que se aparta completamente de la articulación shakesperiana de la tragedia.

Lo trágico no es ni la consecuencia natural de la forma dramática perfecta, ni tampoco esta misma forma animada por las variadas concepciones del mundo de las diversas épocas y poetas. Su origen se encuentra más bien en la esencia siempre inmutable del espíritu humano. Es una exposición dramática de esta figura que surge necesariamente. Es natural que estas proposiciones no hagan más que aludir a una tarea, no a un intento de solución. El estudio más íntimo de los efectos trágicos y a la vez del alma humana sólo paulatinamente puede hacer volver este maravilloso fenómeno del efecto trágico a su fundamento explicativo en el espíritu humano. Como con cualquier otro problema estético, debemos proceder seriamente con éste. Aquí tocamos uno de los escasos puntos en que la reflexión

estética tiene que ver con las profundidades más misteriosas de la naturaleza humana. Quizá haya sólo dos formas artísticas en las que encuentra una expresión exhaustiva y cerrada la profundidad de la naturaleza humana: la música y el drama. En su forma más elevada, la sinfónica, la música plantea al investigador del espíritu humano el mismo problema que el drama plantea en la tragedia, a saber: ¿por qué buscamos voluntariamente en el arte la conmoción dolorosa que procuramos evitar en la vida?, ¿por qué el revivir interior de los movimientos más profundamente dolorosos de que es capaz nuestro espíritu, nos llena de un sentimiento de exaltación, esto es, por qué nos da una sensación de elevación, de amplitud, de satisfacción? El espíritu penetrante de *Aristóteles,* que a cada nueva lectura nos llena de admiración, ya se había percatado del efecto análogo de estas dos formas artísticas, a pesar de que la música se le presentaba en forma muy imperfecta. El efecto común de la música y el drama en sus formas supremas es remitido por Aristóteles al concepto de catarsis, cargado con un profundo sentido ético.

Y aquí debemos pronunciarnos, provisionalmente, en contra de un punto del libro de Freytag, punto al que habremos de volver al hablar de su concepción del teatro antiguo. Freytag ha utilizado la reconstrucción hecha por *Bernays* de un tratado perdido de Aristóteles sobre el efecto de la tragedia, en el cual se reduce este profundo concepto de catarsis a una purificación del ánimo por la expulsión de sus pasiones, fundándose en el concepto médico coetáneo de la purga. No nos es fácil entender de dónde proviene la seguridad rotunda con que se aduce aquí, como inequívoco descubrimiento, esta interpretación de la *Poética* de Aristóteles. Algunos de los conocedores más autorizados de Aristóteles la desaprueban decididamente; y ninguno de ellos la ha aceptado hasta hoy; *Spengel,* en una investigación magistral, ha expuesto sus fundamentos en contra de ella. En todo caso no está lo suficientemente madura como para ser expuesta ante un gran público como si se tratara de una fundamentación irreprochable. Al tratar un concepto aristotélico estamos acostumbrados a buscar sus raíces en Platón; y el concepto platónico de catarsis, que por su peso histórico es el primero para la explicación del aristotélico, encaja tan profunda y tan adecuadamente en el mundo aristotélico de los fines y del *ethos,* que deberíamos disponer para la reconstrucción fiel del pensamiento aristotélico de otros fundamentos de mucho más peso que los utilizados por Bernays en los pasajes reconstruidos y tienen el mismo carácter afilosófico y tardío del escritor de quien los tomó. Pero suponiendo que expresen la verdadera concepción de Aristóteles, esta concepción no ofrecería un auténtico fundamento, ni para la comprensión de la tragedia antigua, ni para la explicación del sentimiento trágico. Se tendría que suponer que en la época de Aristóteles se había perdido ya aquella profunda comprensión de lo trágico que animaba a Esquilo y caracteriza también a Sófocles. Suposición que está justamente en contra de la forma en que se menciona en la *Poética* a los tres poetas trágicos de Grecia. Sin embargo, Freytag reconoció que esta teoría de la catarsis carecería por completo de valor para

nuestra actual comprensión de lo trágico. Los movimientos del ánimo no transcurren en analogía con la mezquina receta de médico que contienen aquellos pasajes neoplatónicos. Es verdad que nos liberamos de un miedo particular, lo mismo que de una compasión particular cuando alcanzan su meta en la expresión. Pero el miedo y la compasión y cualquier otra moción apasionada del ánimo, pensados como rasgo permanente del espíritu, *en sí* sólo pueden aumentar con cada una de sus presiones. Y así como las representaciones se afirman en el espíritu por obra de las reproducciones, así también las pasiones por una repetida exteriorización. En esto se funda toda la educación moral. Se ha tenido, pues, que añadir inadvertidamente una representación complementaria a aquella mezquina proposición, si es que se quiere pensar con ella algo que tenga sentido: la representación del carácter ideal, de validez universal de aquellas mociones trágicas del ánimo, que cambia por completo el efecto que provocan las mismas sobre el espíritu humano. Pero con ello nos salimos del círculo de ideas de esta concepción, según la cual las pasiones del miedo y de la compasión se acallan mediante su exteriorización.

A tal concepción se enfrenta abiertamente la que tiene en *Schopenhauer* su representante más consecuente; para esta concepción, el efecto de toda forma artística reside en la serenidad desapasionada de la inteligencia que provoca en nosotros. Elevada por encima de todo movimiento inquieto de nuestra voluntad y del abigarrado desorden del mundo, que sólo es fenómeno, la inteligencia, recogida sobre sí misma y en calma, disfruta de las ideas eternas como de un espectáculo. Concepción que reproduce la impresión que producen indefectiblemente en todo espíritu noble las obras de las artes plásticas que cuentan siempre con la intuición. Pero el efecto peculiar de la forma musical y dramática suprema, se le escapa. Hacemos caso omiso del hecho de que Schopenhauer, al acercarse al mundo del arte, relega la necesidad interna y el enlace causal —que tienen una importancia decisiva para la tragedia— como algo que pertenece a la atmósfera inferior del mundo fenoménico. Esta teoría metafísica no tiene relación necesaria alguna con aquel peculiar *aperçu* sobre la esencia del arte. La concepción de Schopenhauer no acierta con el fenómeno que realmente hay que explicar: el estado de ánimo del espectador no es un espejo desapasionado de la idea trágica. Este fenómeno consiste más bien en una violenta moción del ánimo que, sin embargo, no toca el punto central de nuestra existencia; es por así decirlo, una pasión desapasionada que, sin embargo, nos eleva.

Casi puede decirse que el desenlace trágico de la verdadera obra teatral está condicionado por el hecho de que el carácter en su exteriorización suprema sólo aparece cuando la lucha por su existencia hace una llamada a toda la fuerza de expansión de la voluntad, desencadenando en él toda la violencia de la vida sensible, y descubre la raíz más profunda de su existencia espiritual; puede decirse además que, en el desenlace trágico se presenta una liberación de la naturaleza humana de todos los supuestos por medio de los cuales el conjunto de la vida pone límite a nuestro pen-

samiento y sensibilidad, lo que provoca el estado de ánimo más sublime de que es capaz el arte. De aquí resulta obviamente, a partir de la necesidad de un estricto enlace causal, que o bien un giro de este desenlace trágico hacia lo bueno convertiría aquellos estados de ánimo vividos por nosotros en una especie de engaño, del que después nos avergonzaríamos, o bien que los hilos de un giro feliz, que correrían desde un principio y en cierta medida por encima de los hilos de ese desenlace trágico, nos ahorrarían ese engaño, pero harían a la vez imposible la total entrega a la experiencia trágica. Si se nos ponen ante los ojos los conmovedores enredos de un carácter *activo,* y no, como hace Goethe, de un carácter sensible, entonces, para nosotros, sólo pueden terminar con la caída de aquél. Pero inclusive si tomamos tal punto de partida para el esclarecimiento de la sensibilidad trágica, sólo vemos a lo lejos la cuestión por resolver, pues tales consideraciones tampoco nos aclaran nada de las sensaciones específicamente trágicas y de las necesidades de la naturaleza humana que les sirven de base.

Sin embargo, nos permiten entrever *algunos fenómenos,* a cuya complicada naturaleza no parece haber hecho justicia Freytag. Hay una notable diferencia en la forma trágica que, por lo demás, muestra un curso tan regular, una diferencia que, en el poeta trágico más perfecto, en Shakespeare, salta a la vista de cualquier persona imparcial a la primera lectura, y que sin embargo nunca se ha intentado explicar. Se ha preferido, en este punto en el que Shakespeare se aleja aparentemente más de la forma normal, reprochárselo en vez de buscar las razones más profundas de un proceder ininterrumpido. Aludimos a la oposición, que se revela en la *construcción de las obras* cuando se sigue la línea que va desde la forma simple y severa de la construcción dramática de *Macbeth* hasta la complicadísima y aparentemente disparatada del *Lear.* Habría que pensar que se trata de poetas diferentes o por lo menos de etapas completamente diferentes de un mismo poeta, para explicar tal oposición de método en la técnica dramática. Pues *Lear* y *Hamlet* no sólo muestran una riqueza de episodios y de agudos contrastes frente al estado de ánimo trágico fundamental, que en modo alguno se explica a partir de la simple intención de esclarecer la tesis por medio de la antítesis —intención que por lo demás ha utilizado exagerada y burdamente el teórico del arte—, sino que contienen dos acciones completamente desarrolladas, que rompen por todas partes la conexión estricta y de las que no es posible pensar que sólo están ahí para producir un simple efecto de contraste. Por lo demás, quedaría todavía por explicar por qué en estas obras se busca tan desmesuradamente el efecto de contraste, mientras que en otras se procura evitarlo. Es evidente que lo que se necesita es encontrar la conexión por la cual *esta* diferencia de la forma interna está en relación con otras *ocultas.* Si se piensa en la acción de *Macbeth* o de *Coriolano,* contraponiéndola por su sencillo curso a la de *Hamlet* y *Lear,* salta a los ojos una diferencia radical. No se trata solamente de que las obras de esta segunda clase no muestren el riguroso enlace causal de las de la primera clase, sino que su naturaleza misma no lo permite. Lo que pasa es que son pinturas del alma en un sentido

completamente diferente del que podemos usar hablando de las primeras. En éstas, mucho más que en aquéllas, la acción y todo querer es sólo un medio para dar expresión cabal a la vida de la sensibilidad y del pensamiento. En una forma mucho más arbitraria se ponen aquí en movimiento las pasiones y pensamientos del espectador. Este carácter diferente exige un tratamiento también completamente diferente, si no se quiere frustrar un momento esencial del efecto trágico. Pues una vez que el curso ascendente de la compasión y del miedo ha apresado a nuestro ánimo, se tiene necesidad de un elemento de la acción que *libere* al ánimo: esta imprescindible liberación de nuestro ánimo de la tensión de la pasión —que de ninguna manera debe llegar sólo con el desenlace, sino que debe estar en el carácter de la *acción misma*— se encuentra en las obras de *construcción* sencilla en la forma universalmente válida del enlace causal más estricto, que eleva a nuestra inteligencia, infaliblemente, hacia la libre esfera de lo universal, mientras seguimos el curso poderoso de las pasiones. Este recurso de liberación se echa enteramente de menos en la segunda clase de obras. El curso tremendo de la acción, por no estar motivado rigurosamente, nos llenaría de pavor y horror si nuestro ánimo no se sintiera liberado por la intuición de algo universal venido de otra parte; y así como en el primer caso, lo liberador está en la sucesión necesaria de la acción, aquí pasa a primer plano una relación peculiar de las partes de la acción entre sí, en tanto que no transcurren conforme a un nexo causal estricto, sino que representan una relación interna.

Es bien sabido que la investigación acerca de la *relación interior de las partes del drama,* que sólo por momentos enlaza exteriormente causa y efecto, o, por así decirlo, de la *forma interior* del mismo, ha dado una múltiple ocupación a la estética actual; esta investigación se une, casi siempre, a las formas de enlace más profundas y múltiples que la poesía conoce, o sea justamente al segundo tipo de dramas shakespearianos. Es evidente que el concepto hegeliano de la idea sólo nos ofrece una imagen y un concepto-resumen, pero no una relación real. Ante esto, la vuelta a la vieja concepción que ve la parte creadora del drama en la *acción,* representa un progreso decisivo. Pero concebida poéticamente, ello es, no sólo en una forma determinada, sino con un *contenido determinado, capaz de asimilarse lo particular.* Ya *Herder* había observado lo que Freytag destaca, a saber, que en los mejores dramas shakespearianos, todo carácter, toda escena, aparece con una determinada coloración que le es peculiar, de modo que no podría pasarse un carácter o una escena de una obra a la otra. Esta misteriosa alma del drama, su forma interior, no se relaciona, de ningún modo, con la acción como la idea con la expresión, como lo interior con lo exterior; pero tampoco brota sólo quizá de la acción formada o se la comunica de paso como si se tratara de la individualidad del poeta. Entre todas las obras poéticas, aparece más bellamente, con la más libre arbitrariedad, en los dramas shakespearianos mencionados, *Hamlet* y *Lear. En estos casos determina la estructura de la construcción.*

Nadie podrá explicar nunca este fenómeno por medio de contrastes y

colores complementarios, o decir que la estructura interna de un drama está formada por partes componentes que surgen *una tras otra,* mecánicamente encadenadas. A las conocidas afirmaciones de nuestro gran poeta sobre este punto se han venido a añadir dos notables opiniones de Goethe, que aparecen en los diálogos recién publicados por Boisserée (Sulpice Boisserée I, 262, 282): "La unidad del pensamiento, la articulación viva, que va de la oposición a la identidad, es lo que debe servir de base a todas las obras de arte. Esto es lo que los franceses han captado mecánicamente en su teatro, y lo que echamos de menos en Shakeapeare; de ahí que, en este aspecto, sus obras, pese a toda su poesía, no tengan valor alguno." En otra ocasión habla de la unidad y de la feliz mesura que mantienen los griegos: "En todo desde luego, también en su teatro; tomemos en cambio a Calderón o a Shakespeare; a este último le falta unidad, dependía de su época lo mismo que cualquier otro. Los Schlegel pueden decir lo que quieran. *Shakespeare es un poeta épico y filosófico, más que dramático.*" A tales juicios se les podría oponer el efecto fuertemente dramático de estas obras de Shakespeare, del que aún no se habían percatado plenamente, pero que la historia del teatro ha establecido sin disputa desde entonces. El hecho de que ejerzan ese efecto no a pesar de su forma interior, sino en completa concordancia con ella, sólo puede establecerse mediante un análisis riguroso de su efecto dramático. Tenemos que dejar el juicio al recuerdo del lector sobre sus impresiones personales al respecto.

Para resumir una vez más: nos parece que no se puede primero desarrollar en gran estilo la acción dramática y luego añadir a este desarrollo, como un estado de ánimo del poeta, lo trágico, sino que, por el contrario, de la conocida esencia de lo trágico se sigue la forma dramática de gran estilo; nos parece, por ende, que la *acción no constituye la esencia plena de lo dramático,* sino que, en sí misma, sólo produce tensión, y que los dramas cuyo carácter es sólo tensión, no satisfacen; que la liberación del ánimo, que es un elemento igualmente esencial de la catarsis trágica, es tan esencial al drama de gran estilo como la tensión; nos parece, por último, que la estructura del drama está determinada por *este* aspecto tan esencialmente como por el otro. Estas proposiciones enfrentan *una* abstracción a la otra: un análisis más riguroso llevaría, al parecer, a concluir que la esencia del drama es algo unitario; la tensión y la liberación serían abstracciones de su verdadero efecto.

La articulación de la tragedia

Hubo una época en que el pensamiento imprimía en todos los objetos sus esquemas predeterminados. El mundo parecía empobrecerse puesto que parecía ser la realización infinita de un único y precario esquema. ¿Quién podría soportar la música si sólo fuera variaciones de un único tema? Las leyes musicales son siempre, eternamente, las mismas y simples, pero encierran las posibilidades de la riqueza insondable de los matices tonales, que son la verdadera música. Así se construye, de acuerdo con las sencillas

leyes del alma, un mundo espiritual infinitamente rico, apenas comprensible en sus principios, tras una larga y conocida historia, imprevisible aunque sólo se trate de un día. Reducir el mundo a esquemas, que cada día son destruidos por un nuevo fenómeno, es trabajo de Sísifo; es de esperar que el espíritu filosófico se haya librado de él para siempre. Pero de los lazos del espíritu filosófico esquematizante surge el *investigador,* que, en cierta medida, va en pos de la historia natural del mundo espiritual. Así como la investigación de la naturaleza ha constituido sus métodos, cometiendo grandes errores, guiada, en la extensión ilimitada y sin caminos de la inducción, por el pensamiento ideal de la simetría y de la conexión del mundo como hipótesis; así también la ciencia del mundo espiritual, partiendo única y exclusivamente de un supuesto semejante, capaz de cambiar la investigación progresiva, podrá pisar caminos que llevan muy lejos. Ya no es el seco y rígido esquema quien guía a este método de investigación; sin embargo, la fe en la belleza y ordenación simétricas del mundo espiritual sigue siendo la misma.

También la estética ha pasado por estas dos épocas. En ninguna otra ciencia, a excepción de la filosofía de la historia, ha sido tan fructífero y tan creador, como aquí, el método constructivo de la filosofía hegeliana. Las estéticas de Hegel y de Vischer son monumentos imperecederos de este periodo de la ciencia. Sus resultados no se han perdido para un método que se enfrenta a la estructura interna de las formas artísticas, con un imparcial espíritu de investigación, como si fueran objetos de la naturaleza. Por todas partes flotan ante la investigación como hipótesis grandiosas, surgidas de un trabajo profundo y minucioso con la poesía, que en aquella época estética era cosa natural, pero que hoy es ya el raro privilegio de unos cuantos investigadores de la estética. Pero, por lo que al método respecta, en cualquier terreno nos sirve de guía el modelo de Aristóteles y la analogía con el investigador de la naturaleza. Precisamente tratándose del teatro es la situación del investigador de estética muy favorable, pues el fragmento conservado de la *Poética* de Aristóteles es relativamente muy completo, y los métodos y resultados que preconiza han estado incesantemente ante los ojos de la crítica hasta Hegel, y también la estética hegeliana supo utilizarlos. Así, este objeto es quizá el que mejor puede investigarse, según el espíritu que domina actualmente en nuestras ciencias. Y no cabe duda de que este método estético sería incapaz de mostrar un segundo modelo tan acabado y redondeado como esta "técnica del drama". Intentaremos resumir brevemente sus ideas fundamentales.

La forma fundamental del drama nace de las leyes de la acción dramática, tal como fueron formuladas por Aristóteles e intentó completarlas Freytag. *La acción transcurre en juego y contrajuego,* pues el héroe tiene que desarrollar una vida vigorosa en una acción que va en aumento; el héroe tiene necesidad de una fuerza que se contraponga a su juego, y que se hará visible en un representante humano. Pero esta fuerza que se le contrapone no debe paralizar el interés por el héroe, sino sólo, al ponerlo en acción, hacerla posible. Estas dos partes principales del drama —juego

y contrajuego— *están firmemente enlazadas en un punto de la acción que se localiza en el centro de la misma.* Este centro, punto culminante del drama, es el lugar decisivo de la construcción; hasta llegar a él, la acción asciende, a partir de él, decae. Y desde este lugar decisivo de la construcción el juego y el contrajuego pueden repartirse de dos maneras. O bien *el juego domina la primera parte;* la tensión apasionada del héroe desde los impulsos internos de su carácter asciende en ella hasta la acción; y llegado a este punto se inicia la vuelta; lo hecho se vuelve en contra de él mismo; cede paulatinamente a la reacción del mundo exterior que penetra en él, y la dirección de la acción en la vuelta cae en el contrajuego. O bien, *el contrajuego predomina en la primera parte*: y entonces el héroe es arrastrado por la ascendente actividad de las fuerzas que se le contraponen hasta llevarlo al punto culminante; desde la vuelta, que entonces se inicia, domina la acción del héroe.

Esta revelación de dos estructuras fundamentales de la forma dramática es uno de los raros descubrimientos estéticos verdaderos. Pese a que Aristóteles ya había comprendido la importancia decisiva de la *peripecia,* esta revelación de una construcción dramática doble, a partir del punto culminante, pertenece exclusivamente a Freytag. La pregunta decisiva que el poeta ha de plantear a su tema es ésta: si en él es posible articular el juego y el contrajuego en una acción unitaria, según la primera o la segunda forma. Por lo que respecta a ventaja de la construcción, Freytag concede el triunfo, con perfecta justicia y sin lugar a dudas, a la primera clase, a la que pertenecen notablemente todas las grandes tragedias de Shakespeare con excepción de *Otelo* y *Lear.* Es muy importante para la cultura alemana del siglo anterior, a la que tanta falta hicieron una férrea confianza en sí misma y una rápida decisión de actuar, el que la inmensa mayoría de las tragedias de nuestra poesía pertenezcan a la segunda clase; aun los héroes de Schiller son movidos casi siempre por condiciones exteriores más que por exigencias brutales.

Puesto que las dos mitades de la acción convergen en un punto, el punto culminante, el drama asume una *construcción piramidal,* por así decirlo; asciende de la introducción, por la efectividad creciente de los momentos conmovedores, hasta el punto culminante y decae desde aquí hasta la catástrofe. Aparecen así, entre las partes originarias, el ascenso, el punto culminante y la catástrofe, otras dos, el ascenso y la caída. Estas *cinco partes* se articulan a su vez en escenas y grupos de escenas, salvo que habitualmente el punto culminante se resume en *una* escena principal. Entre estas cinco partes aparecen, separando y uniendo, tres importantes puntos escénicos, a saber, entre la introducción y el ascenso, el momento conmovedor, entre el punto culminante y la vuelta, el momento trágico, como inicio de la reacción, y finalmente, entre la vuelta y la catástrofe, a manera de recurso auxiliar de la construcción, el momento de la última tensión. De modo, pues, que hay que distinguir ocho pasajes del drama. Y desde luego, cada uno de estos pasajes tiene a su vez, de acuerdo con su situación en el conjunto de la estructura dramática, una forma particular.

Podrá parecer que con la exposición de tales leyes formales hubiéramos caído en un nuevo dominio del esquematismo, y Freytag se preocupa tan poco de esta apariencia, que no titubea en usar figuras matemáticas, para hacer visible la estructura de los dramas, de la misma manera que representamos las formas del juicio y el silogismo con esquemas matemáticos. Le preocupa tan poco que construye un tipo de drama perfecto, articulado hasta la ordenación de las escenas. Con la satisfacción de un técnico con experiencia teatral e inteligente, presenta ante el público este sutil pensamiento formal. Confía en no ser mal entendido. Pues así como el pintor no cree haber apresado en la anatomía el misterio de la belleza, y más aún, rechaza con libertad artística las rigurosas proporciones normales que ésta exige, así ninguna ley formal detallada pretenderá guiar al espíritu artístico en los detalles. Pero capta mejor la ley de las cosas, que sigue inconscientemente, en su mayor privilegio, cuando a partir de ella se desarrolla un tipo claro de la forma. Por ello podemos decir que se ha encontrado el tipo perfecto del poema mayor, puramente lírico de Goethe, en el hecho de que la sensación de una situación ahonde desde el principio en sí misma. Pero con ello sólo se ha hecho una aclaración del proceso lírico perfecto, pero no se ha dado una ley impositiva. La estética, al igual que la ética, no tiene que ver con leyes naturales, sino con imágenes ejemplares.

Uno de los pasajes más hermosos del libro de Freytag es aquel en que aplica los rasgos fundamentales de su ideal de la acción dramática a la tragedia antigua. Y algunas de las ventajas esenciales de este drama antiguo han impregnado a grandes rasgos la evolución posterior del germánico: su influencia sobre la construcción artística unitaria y el contenido ideal de la tragedia pueden verse por todas partes. Pero el ideal dramático, tal como lo entendemos nosotros, a la vez germanos y modernos, sólo encontró su pleno desorrollo entre los ingleses y nosotros, y por tanto aquí es donde hay que buscar su evolución posterior. Mientras que en los griegos la acción transcurre en escenas de *pathos*, escenas de mensajeros, escenas de diálogo, en discursos y anuncios hechos por personajes oficiales al coro, el escenario moderno descubrió formas mucho más libres y múltiples, medios de efecto más variados.

Shakespeare depende todavía, en la estructura de sus obras de la construcción de su escenario. Puesto que el proscenio no tenía cortina y, en consecuencia, la división en escenas sólo podía indicarse mediante pausas, no le era posible introducir algo en medio de una situación o interrumpirla dejándola inacabada; sus personajes aparecían ante los ojos del público antes de empezar a hablar y lo mismo sucedía al retirarse; aun los muertos tenían que ser sacados fuera, al final de la obra, de una manera adecuada. A esta desventaja se unía una ventaja no menos digna de mención. Puesto que sólo cambiaba el decorado del fondo, el proscenio era siempre igual y nunca caía el telón, todo tenía que ser aquí más movible y ligero, un ir y venir precipitado; el gran número de cortes distraía poco, y los pequeños decorados se cambiaban con facilidad; lo que a nosotros nos parece a veces

un desmembramiento de la acción, era entonces ligereza de acción. Como es bien sabido, muy a menudo los conocedores de Shakespeare, Tieck, por ejemplo, han hecho referencia a estas particulares ventajas de tal disposición escénica.

Lo más decisivo por lo que se refiere al cambio de construcción del drama postshakespeariano, fue la aparición del telón. Con él, la acción quedaba repartida en actos determinados. De aquí en adelante, cada uno de los actos adquiere el carácter de una acción cerrada: se hacen necesarios una breve presentación que muestra un estado de ánimo, una pequeña introducción, un punto culminante muy acentuado y un desenlace de efecto. Y además es posible utilizar cinco veces en la obra, para marcar el principio y el fin, la ventaja del telón que cae y se levanta, hacer interpolaciones en medio de una situación, o terminar en medio de ella.

El número de actos recibió pronto una limitación fija, que los poetas han abandonado sólo raras veces y para su mal. Pues el número cinco tiene su razón de ser en la naturaleza misma de la acción dramática, tal como se expuso más arriba.

Y así como es posible mostrar en la construcción de los actos una determinada forma interna, así también se la puede señalar en las escenas. Las escenas de enlace reciben su forma de la peculiar relación en que están con las de acción, y éstas a su vez revelan una arquitectura regular. "Un momento de tensión tiene que servir de introducción a las escenas de acción; en ellas los procesos anímicos tienen que exponerse con cierta riqueza en un ascenso efectista, y señalarse, con golpes certeros, su resultado; y tras su punto culminante, en el que se detiene, debe venir, rápido y breve, el final." [1] Como el drama mismo, así también la escena completa debe transcurrir en cinco partes, considerada meramente para sí. A menudo, sin duda, la construcción piramidal, por su dirección hacia lo que sigue, se modifica algo por término medio.

Nos damos cuenta de que lo que hemos ofrecido al lector no pasa de ser un pobre esquema de la teoría técnica propuesta por Freytag. Este esquema podría muy fácilmente hacerle caer en el error de pensar que en esta obra se amontonan reglas de composición secas y descoloridas. Pero no, el conjunto de observaciones particulares ingeniosas, de que sólo puede disponer un poeta dramático y un conocedor del teatro, la aguda mirada para los recursos técnicos y las bellezas artísticas de toda la literatura dramática, como sólo puede darla la unión de la práctica con un saber rico y exacto, dan a estas partes del libro un encanto extraordinario. Los trabajos científicos de Freytag, este libro y el de las imágenes del pasado alemán, muestran claramente que en el proceso que las hizo surgir había algo semejante a una producción artística. En su crecimiento paulatino han asimilado a las ideas fundamentales, un conjunto de observaciones, de imágenes, de experiencias, un tesoro de cordial sensibilidad. De esta manera se ha construido una totalidad que parece ligera, pero que de hecho es plenamente artística. Y en ese libro nos habla siempre el hombre entero.

EL DRAMA GRIEGO Y EL GERMANO

Quien se dé a meditar sobre los antiguos a partir de un panorama que abarca toda la historia de las formas dramáticas, se fijará de inmediato en la distinción notable que se da entre el drama griego y el germano. Ya el primero que, siguiendo las huellas de Lessing, empezó a estudiar el desarrollo del drama, *Herder* —a quien se tendrá siempre en altísima estima pues fue el iniciador de una historia universal de la literatura—, apresó el rasgo fundamental de tal distinción. Al escribir, en 1773, aquel notable ensayo sobre Shakeapeare, que termina con una invocación entusiasta a su amigo, el sucesor de Shakespeare, que precisamente por entonces meditaba sobre el *Götz von Berlichingen,* partió justo de la oposición entre estas dos formas fundamentales. "El drama de Sófocles y el drama de Shakespeare son dos cosas distintas que, en cierto sentido, apenas si tienen de común el nombre." La causa de su oposición se encuentra en su origen. "La tragedia griega surgió de *un* solo golpe, por decirlo así, del *impromptu* de los ditirambos, de la danza mímica, del coro." La elevación de la expresión, la unidad de la acción, el lugar y el tiempo surgieron por sí solos de aquí. Su desarrollo fue después una creciente diversificación, no una simplificación. Shakespeare se encontró con un pueblo ávido de espectáculos, el mundo más abigarrado de la historia, sociedad y poesía, gusto por las hazañas de violencia, las batallas y las luchas a vida o muerte. "Como ante un mar de datos, en el que las olas se suceden, se presentó ante su escenario." Más tarde Herder ha desarrollado estas ideas con mayor amplitud en sus ensayos histórico-literarios, *Früchten aus den sogenannt goldenen Zeiten des 18 Jahrhunderts* ("Frutos de los llamados tiempos de oro del siglo XVIII"), al ocuparse de los románticos. De aquí parte también Freytag con toda razón. "En tanto que el teatro griego se ha desarrollado a partir de la exposición lírica de sentimientos apasionados, el germano ha surgido de la pintura épica de los hechos. Ambos han conservado algunas señales de su condición más antigua; así el griego muéstrase inclinado a pasar al trasfondo los instantes de la acción, mientras que el alemán fue feliz en pintar las orgías y las hazañas violentas." [1] Además el coturno, las máscaras y los ropajes teatrales impedían los movimientos corporales muy vivos y toda expresión de tensión apasionada. "Esquilo parece haber querido hacer innovaciones también en esta dirección, en tanto que el inteligente Sófocles llegó hasta donde debía llegar. Se atrevió a hacer que Antígona fuera expulsada del bosquecillo de Colonos por una muchedumbre armada, pero ya no se arriesgó, en *Electra,* a matar a Egisto en el escenario, sino que Orestes y Pílades lo persiguen, espada en mano, fuera de escena." Es evidente que Sófocles desarrolló el carácter de reposada mesura que existía en las condiciones del escenario griego, aunque el ejemplo que aduce Freytag no sea acertado. Pues como es bien sabido, también en Esquilo la muerte de Egisto ocurre fuera del escenario; el coro escucha y pregunta: "¿Qué sucede en palacio?" Tampoco queremos conceder la razón a Freytag cuando dice que, en este caso, el espectador tendría

necesariamente que *ver* que la acción había terminado. "Egisto podía defenderse y huir —opina Freytag— al ser perseguido por dos hombres." El teatro dispone de recursos para sugerir en tal sentido la misma certidumbre y la misma impresión. Egisto se entrega tan voluntaria y desamparadamente a su suerte, que el espectador no puede dudar de su muerte; además, en Sófocles, no es "perseguído", sino llevado a la muerte por ambos amigos. Y en Esquilo, el maravilloso relato que el esclavo hace a Clitemnestra, que entra entonces, es superior en emoción a cualquier escena de asesinato en escena: "los muertos asesinan a los vivos". De hecho el propio Freytag hace notar que el mayor efecto imaginable se logra, por ejemplo, en el asesinato de Duncan *detrás* del escenario, en la terrible tensión del espectador, mientras el teatro parece oler a sangre.

Más adelante, Freytag ha establecido una segunda oposición entre el teatro griego y el germano, por influencia, en nuestra opinión, de la interpretación que *Bernays* ha dado de Aristóteles, y cuyo efecto desventajoso en su concepción creemos poder seguir en los más diversos pasajes. En conexión con el ya citado origen lírico del drama antiguo le parece que es un carácter esencial del mismo el *efecto mediante movimientos anímicos y la exposición de ellos.* "El elemento musical no sólo era propio del coro; también en los héroes el lenguaje animado rítmicamente se elevaba en los puntos culminantes hasta el canto, y el clímax era señalado a menudo por extensas escenas patéticas." [1] Y sigue diciendo: "Por el contrario, en la tragedia antigua se desarrolló muy imperfectamente otro efecto, imprescindible para nuestra tragedia. A las ideas y acciones dramáticas de los griegos les hacía falta un orden cósmico racional, esto es, una estructura de los hechos que quedara plenamente explicada por la disposición y unilateralidad de los caracteres expuestos." Y luego en otro pasaje,[2] en que se ve más claramente la relación de este pensamiento con el de Bernays: "Por estas razones, la última proposición de la definición aristotélica no tiene vigencia, sin restricciones, para nuestro drama. Aristóteles consideraba, lo mismo que nosotros, que el efecto principal del drama consiste en descargar las pasiones turbias y angustiosas, que nos llegan por el dolor y lo terrible del mundo. Pero cuando Aristóteles, en otro pasaje (tal es la hipótesis de Bernays), explica esta liberación, diciendo que el ser humano siente la necesidad de verse conmovido y sacudido, y que el apaciguamiento y la satisfacción violenta de esta necesidad le procuran una libertad interior, tal explicación no nos resulta incomprensible, pero acepta como fundamento último interno de esta necesidad *los estados patológicos,* en los que reconocemos la placentera conmoción del auditor." ¿No se han destacado aquí dos puntos muy diferentes y que nada tienen que ver entre sí? Por un lado, la idea de que el drama de los antiguos se mueve en la exposición de estados patológicos y no en la de un orden cósmico; y por el otro, la idea de que el orden cósmico en que se basa la tragedia griega no es racional en nuestro sentido. La primera nos parece que se aleja mucho de la verdadera situación. Por más que el placer en la plena riqueza épica o en la profundidad lírica del sentimiento sea lo preponderante, ambos se ele-

van, en esta forma poética, suprema, hasta alcanzar su mayor efecto trágico, por sobre los efectos aislados, sólo a partir de una concepción unitaria del mundo. Y, como era de esperar por ello mismo, nuestra tradición histórica, aunque pobre, le corresponde. En la grandiosa trilogía que ha llegado a nosotros, mueve a Esquilo el impulso de exponer un orden del mundo. A tenor con él transforma la historia y el mito. Cuestión completamente diferente es la que se refiere a la racionalidad de tal "orden del mundo", esto es, "a una estructura de los datos que es completamente aclarada por la disposición y unilateralidad de los caracteres expuestos".[1] Si con ello se quiere entender un equilibrio entre la naturaleza de los caracteres expuestos y su destino, se malinterpreta con ello la esencia de lo trágico. Pues no se le puede hacer a éste una injusticia mayor que colocarlo bajo las categorías de culpa y castigo. Pero si con ello se quiere aludir a una causalidad siempre transparente, si se quiere decir que todo destino es resultado no del carácter tomado puramente en sí, sino de una conexión profunda de las cosas, y que esta conexión profunda de las cosas satisfaría a la conciencia moral, entonces es evidente que tal conexión, como la pensaron los trágicos, tiene rasgos en sí que no pueden dar satisfacción a nuestra conciencia actual. Pero también rasgos que aún encuentran en nosotros una fuerte resonancia. Ante todo la idea, desarrollada a partir del carácter genealógico del mito, de que la raíz del destino trágico se extiende hasta el nacimiento y el trasfondo familiar, y luego la otra idea de que el hombre aunque sea inocente no puede sustraerse por su voluntad a un destino pavoroso, pero que se da, por la voluntad del hombre y de los dioses, una liberación finita en un espíritu sereno. Ideas que contrastan poderosamente con el sentimiento complaciente de sí mismo que Freytag atribuye al hombre moderno: sin embargo, carecería por completo de sentido para la profundidad de Shakespeare el hombre que no se sintiera penetrado por tales pensamientos y sensaciones oscuros, al ver sus grandes obras, sobre todo *Hamlet*. El mundo ideal de que habla Freytag, no puede ser reducido sin más a la mitad de nuestra existencia para mostrar clara y agradablemente la otra mitad.

Por el contrario, la motivación a partir de los caracteres, aunque se presente a veces entre los antiguos, como el mismo Freytag anota, de hecho no hay que buscarla en ellos, si no se quiere perder la libertad de la mirada en lo que se refiere al curso interno de la acción. Y ante todo, no hay que buscarla en Esquilo. Y cuando Freytag destaca que, entre los antiguos, el carácter vacilante del rey de Argos, en *Las suplicantes*, está tan acentuado que es posible reconocer cómo se basó el poeta, para la obra perdida que seguía a ésta, en la tradición de las suplicantes Danaides: pasa por alto que *este* rey de Argos, Pelasgos, no es el primero según Pausanias y Apolodoro; entrega más bien el señorío a Danao. Por lo general, en Esquilo los hombres retroceden ante los dioses; la historia de los dioses es el eje de sus dramas. Freytag señala con razón que la representación de los dioses está transida por la dialéctica de una contradicción, por la cual los dioses o son abstracciones o se convierten en hombres. Sólo que también

en este punto no creemos que haga justicia al espíritu griego, por ejemplo, cuando ve en la Atenea, del prólogo del *Ayax,* una rígida abstracción de amor y odio. Citaremos sólo un pasaje: "Así como el día declina y surge de nuevo, así acontece con todo lo humano. Los hombres ejemplares aman a los dioses, sólo los malos los odian."

Resumiendo: el drama griego, lo mismo que el germano, se basa en la idea de un orden del mundo. Este orden del mundo no es racional en sentido moderno; es el producto de la religión griega y participa de la contradicción interna de ésta misma. Rastrea la trabazón del destino no tanto en los individuos como en los linajes. Pero como lo rastrea con espíritu griego, como nosotros con germano, elevaba a los espectadores de aquella época como a nosotros el nuestro. Pues tampoco para nosotros se resuelve lo trágico en una trabazón pura y clara de carácter y destino.

Aunque la tragedia antigua actuaba con mayor fuerza que la nuestra por el puro flujo de la sensibilidad apasionada, la descarga de compasión y terror no podía ser en ella, como tampoco en la nuestra, elevadora por sí misma. El conmoverse ante los poderosos sentimientos de un alma fuerte es, en todas las épocas, el fundamento de lo trágico, ya que el alma se amplía por la participación en el destino de un hombre de poder. A ningún drama de época alguna convienen mejor que al griego las hermosas palabras del viejo intérprete de la poética, *Gottfried Hermann,* que ha completado a Aristóteles mediante Kant, en tanto que a Bernays se lo ha ocultado el sensualismo: "No se opera tal purificación del ánimo por obra de la compasión y del terror, sino por la elevación, que Aristóteles ha tocado muy poco, a pesar de tenerla presente en primer término al definir la tragedia. Pues a ella se debe que sintamos algo más que compasión y terror. Y a esto se le llama purificación de las pasiones; ser tocados por ellas, pero no vencidos. Si esto sucediera —según dice Aristóteles— por aquellas pasiones mismas, entonces deberían elevar a los seres humanos los dramas que Iffland escribe para mujeres y varones mujeriles."

Freytag echa de menos en la tragedia la liberación de los estados de ánimo, y trata de encontrarla en la representación satírica que la acompañaba. Pues acepta la opinión de que ésta era un recurso exterior para producir el apaciguamiento, que para nosotros está en la tragedia misma. Esta explicación nunca acertará con el motivo que hizo surgir la representación satírica. Pues habría que buscarlo entre los trágicos más antiguos. En Esquilo se da sin duda lo que en Sófocles tendría que ser investigado, o sea, que las obras mismas contienen la liberación del ánimo; y desde luego en una forma mucho más acentuada que en la nuestra. Sólo *Los siete contra Tebas* podría suscitar algún reparo.

Pero, a pesar de esta duda, la idea que Freytag utiliza para analizar, según su construcción, los dramas de Sófocles, idea que ha sacado de sus investigaciones generales acerca de la oposición entre la dramaturgia griega y la germana, es, en nuestra opinión, dentro de sus límites precisos, enteramente justa. La forma lírica y el círculo de leyendas de donde se toma el argumento limitan el drama griego a una serie de efectos determinados

y le condenaban de antemano a un rápido hundimiento después de Sófocles. Ya Otfried Müller llamó a *Los persas* una cantata. Freytag observa con razón que las obras dramáticas más antiguas de Sófocles estaban entre ópera, oratorio y obra de teatro. Y con esto no hay que pensar sólo en el coro; largas escenas emotivas (escenas patéticas) concentraban en sí los efectos conmovedores de la tragedia griega. A este grandioso flujo de sentimientos interiores sacrificaban los poetas menores la unidad y verosimilitud de la acción. Pero más aún que esta forma, limitaba la tragedia griega el argumento. También aquí la debilidad y la fuerza se dan en *un* punto. El notable fenómeno histórico de que el camino abierto por Frínico y Esquilo de dar forma dramática a la historia fuera tan totalmente abandonado, nos enseña cómo los temas religiosos respondían a una profunda necesidad del espíritu griego. Basta con leer *Los persas* de este último y observar la transformación de la relación entre Darío y Jerjes, tal como se expresa notablemente en las palabras de la sombra de Darío que surge de la tumba, para reconocer que el poeta sólo se ocupa de la historia a la luz de la religión. Y lo mismo sucedió con el otro fenómeno histórico, el intento posterior de Agatón de echar mano de argumentos mundanos y de libre invención, pues nunca tuvo influencia. A pesar de ello, las contradicciones de estos temas mitológicos tenían que destrozar cada vez más la estructura de los dramas, debido a la cultura lógica creciente. El poeta era llevado por su uniformidad hacia exageraciones y giros arbitrarios; los rasgos ásperos de los tiempos primitivos que había en ellos, los obligaba a convertir los sentimientos finos, penetrantes, modernos, en acciones y conflictos bárbaros y antinaturales. La sensibilidad y la falta de trabazón destrozaron poco después el teatro construido sobre estos temas mitológicos.

A más del origen lírico influían sobre la forma de la representación otras peculiaridades griegas. Así como de aquél surgieron las escenas patéticas, así las escenas de mensajeros se originaron en el viejo gusto popular por las poesías épicas, las escenas de diálogo del placer tardío y apasionado por los procesos políticos y jurídicos que Aristófanes fustigó tan cáusticamente. La forma artística del discurso forense griego y la fina dialéctica sofista de los mismos, se refleja en una construcción muy peculiar del diálogo. Discursos de igual extensión se contraponen unos a otros, después siguen versos lapidarios, apareados de cuatro en cuatro, de dos en dos, o de uno en uno; la última palabra, un ligero sobrepeso en cuanto a los versos, ofrece el desenlace. También en este caso se desenvuelve la tragedia dialécticamente, en tanto que nosotros la desarrollamos psicológicamente.

De otra manera penetran también los usos del arte teatral en la construcción del drama. Determinan el número reducido de los personajes. Pero a la vez, una relación entre ellos, típica en cierta forma, que podría compararse con el efecto de nuestras especialidades. Freytag es el primero en observar, por lo que sabemos, otro efecto de género distinto, surgido también de este determinado número reducido de actores. Dado que la continuidad del expositor trasparece en la diversidad de los papeles, estos

últimos se confunden en cierta forma en la sensibilidad del auditorio, y los poetas utilizaron esta circunstancia para obtener efectos dramáticos especiales. "Cuando Antígona es conducida a la muerte, resuena, en las palabras amenazantes de Tiresias a Creonte, en una situación de matiz distinto, la misma alma humana emocionada",[1] y el mismo tono conmueve el ánimo del espectador en el relato que el mensajero hace de la muerte. De este modo, volvía una y otra vez al escenario Antígona, la condenada a muerte; es más, Freytag ve una especie de prenuncio en *Las traquinias,* donde el heraldo de Heracles, Liquias, habla ya con la voz del héroe.

Por finamente que se haya elaborado esta opinión y por verosímil que sea el que los efectos de esta clase hayan sido recibidos por el auditorio, involuntaria y ocasionalmente, nos parece que ni la economía en lo que respecta a la distribución de los papeles, ni la gran sencillez del escenario griego son la causa de que este tipo de efectos hayan llegado a formar una parte constante de la técnica dramática.

Como final de esta consideración sólo podemos hacer una alusión a la investigación magistral de los caracteres dramáticos. El punto de vista de la técnica dramática se manifiesta en este caso como particularmente fructífero, puesto que, en vez de una serie directa de reglas plantea el problema de cómo ha de proceder el poeta para provocar en su aditorio la impresión viva de los caracteres. También en la vida construimos a partir de las acciones y diálogos que vemos u oímos una imagen del alma que siempre permanece oculta. Es, pues, válido el trasladar a la escena el modo usual de proceder de nuestro espíritu. De esta circunstancia se llega a una serie de interesantes reglas y observaciones dramáticas.

V. LA LITERATURA DE HOLANDA

Con los holandeses nos unen no sólo los lazos de la sangre, sino un parentesco muy digno de observarse en cuanto a la condición social, política y literaria. Hasta muy entrada la Edad Media los idiomas hablados en los Países Bajos y su literatura no se han separado esencialmente del bajo-alemán, y sólo la evolución política del tronco holandés produjo una diferenciación espiritual. Pero sigue habiendo un parentesco digno de observarse entre la evolución de la sobria burguesía en las ciudades de la Baja Alemania y de Holanda. Considerada políticamente, la república holandesa es uno de los grandes fenómenos de la historia moderna, comparable, muy de cerca, con la constitución actual de nuestra Federación de Estados Alemanes; en tanto que los holandeses se vieron arrastrados durante dos siglos por las aspiraciones republicanas y las monárquicas y su mayor Estado único peleó sin descanso con la gran dinastía de Orange, poderoso mariscal de la república, y en tanto que, conformada de tal suerte, la audaz construcción del Estado holandés corría precipitadamente hacia su decadencia, la monarquía desarrollada entre nosotros nos ofrecía un punto de unidad para la confederación de los Estados particulares mucho más firme que el que había caído en suerte a los holandeses. También por lo que respecta a la evolución literaria hay una relación constante entre ambos países. Sin embargo, el periodo de florecimiento de la literatura holandesa ejerció escasa influencia sobre Alemania, y el gran despliegue de nuestras literatura y ciencia, a partir del siglo XVIII, aunque seguido con entusiasmo en Holanda por unos cuantos, se encontró ahí con un pueblo peculiarmente constituido, que con la plena seguridad y el sobrio retraimiento del bajo-alemán, mantuvo y protegió las condiciones sociales, religiosas e intelectuales propias, y no se mostró inclinado a dejarse llevar por el grandioso movimiento idealista que le llegaba desde su pariente, Alemania. Sólo nuestro siglo ha visto de nuevo un intercambio intelectual entre estos dos países tan estrechamente emparentados. Empero, todavía hoy están más cerca de nosotros los trabajos de los belgas, por ejemplo, las investigaciones históricas de un Laurent, las novelas de un Conscience, que los de los filósofos y poetas holandeses. Las paráfrasis de esos magistrales cuentos holandeses que presentan alegre e íntimamente los rasgos de la vida familiar, han despertado en Alemania un interés tan vivo como justo, y un escritor como Jonckbloet no podrá sino estimular tal comunidad con su introducción a la literatura holandesa, pues su obra está en la cumbre de la historiografía literaria por su enorme erudición, su punto de vista genuinamente histórico y la clara perfección de su forma. Existe además para nosotros un importante interés político, pues es de esperarse que del conocimiento mutuo de pueblos tan cercanamente emparentados, surgirá una íntima amistad.

La separación del tronco holandés se debió principalmente a su evolución política. Flandes, núcleo originario de la nación holandesa, no se

encontraba políticamente bajo el dominio alemán sino bajo el francés; y a los flamencos, peculiarmente condicionados por esta situación intermedia, se unieron pronto las tierras vecinas del norte y el este, en primer término Holanda y Brabante. El verdadero surgimiento de la literatura holandesa se puede fijar hacia finales del siglo XII. Una de las causas preponderantes de este proceso fue la unión estrecha entre la Holanda alemana y los compatriotas de lengua francesa. Cuando, en el siglo XII, la cultura del norte de Francia se desarrolló esplendorosamente, encontró en la próspera clase media holandesa una cálida acogida, que no se le dispensó en la correspondiente clase alemana. Un notable monumento de esta fusión es el *Reinaert,* en el que nos encontramos con una expresión auténtica del espíritu holandés. Pues lo decisivo para el surgimiento de lo holandés fue esto: en los confines del Imperio, entre el mar y la tierra firme, entre la cultura del norte de Francia y la cultura de la Baja Alemania, se desarrolla una forma particular de vida, abigarrada y polifacética, pequeños estados en que se hablaban varias lenguas; un lazo entre lo francés y lo alemán. Por mucho tiempo Francia afirmó su derecho sobre Artois y Flandes, y Alemania el suyo sobre la Holanda noralemana. Por mucho tiempo las provincias orientales, cuyo comercio estaba orientado hacia la tierra firme, se mantuvieron alejadas y casi hostiles con respecto a las provincias occidentales, marítimas, que estaban unidas por un activo comercio con la cercana Inglaterra. La división étnica cruza las murallas de Bruselas. Y en ningún otro lugar de Europa se llevó a cabo de una manera más radical la gran transformación que empezó a efectuarse, durante la Edad Media, en la sociedad occidental. Ya en el siglo XIII, los burgueses de las ciudades portuarias de Holanda habían arrancado a sus condes y duques cartas de libertad; los emporios de Gante y Brujas fundaron en unión con las pequeñas comunas la Liga hanseática flamenca, y muy a menudo se vio a estos tenaces burgueses congregarse el día de mercado para lanzarse, con toda su artillería, en contra del señor o del noble. Se logró la emancipación del Tercer estado. El camino que siguió esta gran hazaña fue éste: los siervos se convirtieron en pecheros, aunque éstos no tuvieran aún ninguna propiedad y a su muerte lo conquistado recayera en manos del señor, y aunque el gran acicate del comercio de la Europa moderna, el estímulo de la acumulación y el ahorro en beneficio de la siguiente generación, todavía no existía, todo esto cambió: el señor ejercía todavía su derecho sobre la herencia del pechero, escogiendo una cabeza del ganado. A partir de esta transformación surgió el Tercer estado. En el centro, que cada día se hacía mayor, se desarrolló más rápidamente el nuevo orden de cosas, y llegó el momento en que los príncipes soltaron voluntariamente el lazo de la servidumbre que ya amenazaba con romperse. El problema dominante de la poesía didáctica de los siglos XIII y XIV en Holanda era la situación y las nuevas condiciones de este Tercer estado. Sólo por un breve periodo afloraron en medio de este movimiento constantemente progresivo tendencias extremistas, sueños comunistas; este peligro pasó a lo largo de Holanda.

La aparición de este nuevo y poderoso factor, el Tercer estado, produjo una completa transformación no sólo en el terreno social, sino también en el literario.

Los Países Bajos nunca hicieron una contribución verdaderamente original a la poesía caballeresca, expresión de un orden feudal. Más aún, el sentido realista de esta población creó la obra holandesa más original, el *Reinaert,* antes de la aparición de la literatura burguesa del siglo XIII; *Reinke de Vos,* la poesía favorita del humor burgués de la Baja Alemania, nació en Holanda. Y me parece que la epopeya que cuenta la historia de este héroe tiene más posibilidades de lograr un círculo de lectores cada vez mayor que cualquier epopeya caballeresca de las que surgieron por la misma época en la Europa feudal. ¿Qué transformaciones ha sufrido? Los antiquísimos relatos sobre animales se convirtieron, en Oriente, en fábulas de animales y entre los germanos adoptaron la forma de la epopeya de animales; la zorra y el lobo —los personajes más interesantes de nuestros bosques— fueron los que más ocuparon el espíritu poético popular. En el norte de Francia se cultivó esta epopeya, los solitarios religiosos gustaban de adornar y narrar tales historias, hasta que un poeta flamenco tomó este tema y dio forma al famoso Reinaert. Su obra encontró acogida en muchas lenguas europeas y entre nosotros ha llegado a ser, gracias a Goethe, patrimonio popular. Las investigaciones de Jonckbloet han puesto en claro que esta obra del poeta flamenco no está en servil dependencia respecto a su modelo francés, sino que es una creación autónoma en la que se manifiesta un arte notable y una objetividad plástica en la descripción, que lo colocan por encima de las leyendas francesas de animales. Surgió no mucho antes de 1250. El zorro Reinaert es en esta obra de arte la imagen del hombre común y corriente y de sus sentimientos, o también el tipo del flamenco citadino de aquellos días; pues está fuera de duda que el poeta introdujo con cierta intención la lucha entre su astuto héroe y el oso de fuerza bruta y combativa: en esta epopeya resuena un eco de la alegría victoriosa de la burguesía tenaz, hábil y astuta, que se levanta frente al poder feudal y eclesiástico. Así, esta obra preparó la amplia poesía didáctica que surgió en el último decenio del siglo XIII y que puede considerarse como una expresión de la transformación de la sociedad holandesa.

El reformador de la literatura holandesa en el sentido de una poesía burguesa y didáctica fue Jacob von Maerlant. Florece en la segunda mitad del siglo XIII; era flamenco y, según la tradición, fue escribano de la ciudad o empleado de la cancillería en Damme. Las primeras obras de este autor que han llegado a nosotros están escritas dentro del espíritu de la poesía caballeresca, por ejemplo, su *Troya* y su *Alejandro;* pero pronto abandonó las aventuras, las gestas amorosas y heroicas y los caballeros andantes por la descripción de la sabiduría mundana burguesa; su *Biblia rimada* y su *Spiegel historiae (Espejo de la historia)* son sus obras maestras. La *Biblia rimada* le ocasionó luchas e investigaciones por parte del clero. Todos los problemas de su época lo conmovían vivamente; en uno de sus poemas más antiguos trata, con el fuego de un espíritu práctico, del problema de

los siervos y de sus causas, y se pierde en reflexiones que están muy cerca del comunismo. En otra de sus obras, *Heimelijkheid der Heimelijkheiden,* se ocupa del problema de la tarea política y de la vida de un regente. En su obra maestra, el *Espejo de la historia,* abarca, en resumen, la historia universal. Toda estas obras se enlazan con originales ajenos, pero desarrollan el tema de éstos siguiendo una tendencia absolutamente autónoma. De particular interés es la violenta polémica que libra en su *Espejo* contra los grandes poetas franceses del ciclo del Graal, el Parsifal y otros poemas caballerescos: los llama poetas engañadores y les enfrenta su poesía verdadera y didáctica. Hay en este hombre un rasgo que recuerda a los satíricos alemanes: nunca se dio cuenta plena del alcance de su violenta oposición. A pesar de su lucha contra el clero, se considera un hijo fiel de la Iglesia, batalla valerosamente por la libertad y por la igualdad y no se percata de que ponía en entredicho todo el orden social de la Europa feudal; oponiéndose al lenguaje mentiroso de los poetas franceses, no parece haber sospechado cuán fabulosas eran la historia y la religión de su época. Pero siendo como fue, limitándose sobriamente, consciente de los límites burgueses en que se movía, volviendo la atención a los problemas capitales de su época, con ánimo tranquilo y erudición vasta aunque no profunda, popular por el solo hecho de su mesurada crítica, tuvo una influencia reformadora en la literatura holandesa de su época, y una literatura burguesa de alcances más amplios lo reclama como su precursor. En las ciudades se despertaba un nuevo interés por la literatura histórica. Esta dirección toman las actividades del discípulo más notable de von Maerlant, Jan van Boendale o de Clerk. En comercio literario con los hombres más sobresalientes de su época, meditó los problemas burgueses de aquellos días con la misma energía práctica con que lo había hecho Maerlant, aunque se percibe una diferencia: el matiz comunista de la concepción de la sociedad ha desaparecido, y en ello se reconoce la seguridad mayor del nuevo orden de cosas; por otro lado, el liberalismo religioso ha realizado progresos esenciales, y sus ataques pasan de los vicios sacerdotales a los crímenes de la Iglesia; preludia la reforma eclesiástica. Sólo hay dos estamentos que le parecen ser los portadores de la moralidad y del orden social: los burgueses y los campesinos. Las últimas obras de su vida lo muestran aún más moderado en su concepción política; este cambio puede haber sido provocado por sus estudios o bien por la experiencia, a saber, la sociedad burguesa, cada vez más entregada al lujo, encerraba también peligros: en adelante, afirma el derecho divino de la autoridad.

Y en este punto es muy digno de observar que la reacción en contra de esta sobria unilateralidad de la literatura burguesa, que no podía faltar, resulta absolutamente improductiva. Esta reacción se apoyaba en la literatura caballeresca de Francia; la reelaboración del célebre *Roman de la Rose* fue su mayor logro. El gran número de manuscritos de poemas románticos conservados, escritos durante el siglo XIV, nos muestra cuán ávidamente se leían de nuevo las novelas de caballería. También se intentó transformarlos bien en un sentido puramente burgués, bien en un espíritu

aristocrático-revolucionario. Pero en ninguno de estos dos casos se logró producir algo entretenido. Esta poesía de los últimos tiempos caballerescos, con su desbordamiento sin límites, no tuvo ninguna influencia en la sociedad holandesa.

También son del siglo XIV las primeras obras de teatro mundanas producidas en Holanda y que han llegado hasta nosotros. Estas obras tienen, en parte, un fin moralizador fácilmente reconocible; el egoísmo sin conciencia, la altanería de los nobles, las fanfarronadas de los caballeros son sometidos a la crítica de la vida. En estas piezas domina el enlace dramático y la acción viva, pero falta aún la profundidad en cuanto a la concepción de los caracteres. Al lado de estas obras muy dramáticas, aparecen las pantomimas de trama sencilla, pero que presentaban en una descripción viva, la vida del pueblo bajo. Sin embargo, aquí actuaba una fuerza popular, una poesía viva, y mientras que en la poesía didáctica de Maerlant y de sus continuadores la observación y las pruebas agobian con peso de plomo a la fantasía, y mientras que la reacción de la poesía romántica no logra dar a la poesía su vigencia pura, por no tener un suelo positivo, un terreno en que pudieran enraizar nuevas creaciones, aquí, en el drama popular candoroso y plástico, surgido del suelo de necesidades genuinamente populares se trataba de presentar situaciones y tipos humanos, punto del que podía arrancar cualquier progreso ulterior. Aquí había también plenitud de materia y de forma poéticas, expresión de la vida poética interior del pueblo bajo, intensamente desarrollada desde la Edad Media. La epopeya caballeresca y el drama popular son las dos creaciones verdaderamente literarias de la clase más alta y de la más baja. El teatro, cuando menos, se asentaba en un suelo vivo.

Pero entonces, hacia 1500, irrumpieron los grandes acontecimientos que produjeron una inaudita transformación tanto en el ámbito de las ideas como en el de los hechos y que habían de fomentar la evolución del teatro holandés. La literatura de los Países Bajos dio un viraje que había de enfrentarla a toda poesía popular. Surgió el Renacimiento y si bien permitió que los Países Bajos tomaran la dirección espiritual de Europa en diversos círculos de la alta cultura científica, quebrantó su evolución popular. Pocos casos hay en que se haya manifestado tan claramente la ambigüedad de todo cambio intelectual como en este doble efecto de la Antigüedad sobre la evolución espiritual de los pueblos modernos.

Con este cambio intelectual se cruza otro, de tipo político, y no menos importante en cuanto a sus consecuencias. A partir de Felipe el Atrevido en la segunda mitad del siglo XIV, la política de centralización del poder penetra en el laberinto de comunidades autónomas asentadas en la desembocadura del Rin. El desarrollo pacífico de la burguesía topa con las intenciones de la dinastía borgoñona de los Valois que aspiran a la constitución de un Estado unitario. El punto fuerte de esta fuerza borgoñona se localizaba en las provincias meridionales, y de la opulencia de la corte de Bruselas dan testimonio aún hoy las tumbas de Carlos el Temerario y de su hermosa hija. El poder y la política de unidad pasaron de los Valois

a los Habsburgos; Carlos V amaba Flandes y supo hacerse valer, como flamenco de origen, en esta tierra de la rica burguesía.

¡Qué cambio se operó en este siglo! Felipe I gobernó aún un Estado medieval, en tanto que Carlos V se vio metido ya en un orden de cosas que pertenecía del todo a la historia moderna. Fue un lapso en el que los descubrimientos e inventos y un increíble aumento del bienestar material produjeron cambios indescriptibles. El descubrimiento de América y del camino hacia las Indias Orientales desplazaron las rutas comerciales y provocaron un gigantesco reacomodo en las vías de comunicación de la Europa occidental. Los Países Bajos se convirtieron en los estados más ricos de Europa. Los grandes financieros de la época, los Fugger [Fúcar] y los Welser, abrieron sus empresas a orillas del Escalda.

A tales épocas corresponde un viraje del arte hacia lo suntuoso; a partir de entonces se sustituye el sencillo estilo gótico por el llamado estilo flamante que debe su nombre a la ornamentación flamante de rosetones y ventanas. En 1402 se inició la construcción del soberbio palacio municipal de Bruselas, en cuyas ventanas arremolina sus fantásticas volutas ese suntuoso estilo. Y en el interior de tales edificios, de los eclesiásticos ante todo, nos miran desde las paredes las figuras expresivas, pletóricas de vida y de colores violentos de un Hubert o un Jan van Eyck, de un Rogier van der Weyden y un Hans Memling. En las bóvedas de estas iglesias resonó por vez primera la música moderna.

En tanto que las mayores fuerzas de la fantasía en esta nación entran en actividad espoleadas por el impulso del progreso, la poesía está desierta. Con tal fuerza determina el humanismo la dirección de toda actividad literaria. Erasmo de Rotterdam domina, al alborear el siglo XVI, el movimiento humanista de Europa. Los poetas de esta época son los *Rederijkers,* esto es, miembros de las agrupaciones literarias, cuyo nombre mismo muestra su parentesco con los humanistas. Si el poeta de la época aristocrática iba de castillo en castillo, y después, en la sociedad burguesa, encuentra su hogar en las casas de los patricios y en su medio o también entre el pueblo, en sus tablados y en los días de fiesta, ahora la vida comunitaria en las ciudades trajo como consecuencia natural el intento de asociarse, y así como los de un mismo oficio se reúnen en un gremio, lo mismo sucede con los poetas avecindados en las ciudades; en los Países Bajos, donde el elemento burgués fue siempre tan poderoso, fue donde se desarrollaron por primera vez estos gremios de poetas; su número aumentó en tal forma que en la primera mitad del siglo XVII existían más de 200 asociaciones semejantes, y en el Sur, sobre todo, apenas si había una aldea digna de nota que no se preciara de tener una de tales asociaciones, pese a que ya por entonces había pasado el momento de su florecimiento. El punto central de la actividad poética de tales asociaciones consistía en organizar, de acuerdo con el verdadero espíritu de las ciudades libres del siglo XVI, grandes fiestas, con desfiles y representaciones teatrales. Se ponían temas a los participantes en las fiestas, que tenían que desarrollar en poemas de concurso; se representaban también alegorías, piezas históricas y

pantomimas. El centro de todo esto no lo era la poesía sino los intereses del estamento burgués que bajo el efecto del humanismo y de la reforma religiosa había llegado a unificarse en una cultura propia. Estos espectáculos tenían alcances prácticos enormes. Los juegos florales que se celebraron en Gante en 1539 se ocuparon de los problemas religiosos más elevados y se les atribuye una gran influencia en la difusión de la Reforma por los Países Bajos. En aquellos días la duda y la diferencia de opinión respecto de la Iglesia eran el principio de la rebeldía política ante la monarquía española. Los juegos de Bruselas de 1562 trataron ampliamente de la situación general del país como resultado de las disensiones religiosas; los lemas de aquellos días de fiesta pintan la lastimosa situación del país, "tan horrorosamente desgarrado por las diferencias de confesión, por las cuales se persigue y odia al prójimo contra el mandamiento expreso del Señor"; y advierten, fundándose en una concepción verdaderamente sabia, destacada por el humanismo, "todos deben aborrecer las querellas y esforzarse por creer sólo en Dios y amar a su prójimo". En estos movimientos hizo también su aparición la "Safo de Brabante", Anna Bijns. Consciente de su belleza y de su talento, disfrutó de su juventud; más tarde habló de ésta época con dureza, llamándola tiempo de pecado y de inmadurez; adquirió su importancia poética al acoger en sus versos la lucha contra la doctrina protestante; es el más notable de los talentos poéticos de aquellos días. Frente a ella, está el *Geusenliederbuch* ("Cantares de los mendigos"), representante de las corrientes protestantes populares. Las asociaciones de poetas fueron las portadoras preponderantes de esta última dirección; se convirtieron en sostén de la oposición eclesiástica y de la revolución política en los Países Bajos, dos movimientos que surgieron de la posición adoptada por la sociedad burguesa frente a la monarquía católico-española. Por ello, ya desde 1560 estos poderes amenazados dictan medidas: en una ordenanza se prohiben todas las poesías que ataquen directa o indirectamente a la religión y al clero, y la censura pesa sobre toda celebración de espectáculos públicos. En 1563, el Príncipe de Orange se vio obligado a prohibir todas las diversiones públicas en Zelanda; en 1567 se extendió la misma prohibición a La Haya, y hacia fines del siglo, el gobierno de los estados dictó numerosas prohibiciones. Las sentencias sangrientas del duque de Alba alcanzaban a los miembros de las asociaciones por medio de prohibiciones, porque veía en ellos un grupo importante de oposición. Lo cierto es que tuvieron el poder, después de haber cumplido con su misión histórica en un amplio ámbito, de crear un centro para las ideas de oposición, religiosa y política, y llevaron a los pueblos de media extensión, el espíritu de esta ilustración humanista y religiosa. De las palabras se pasó a las armas.

A partir del año en que la revolución religiosa e iconoclasta arrasó los Países Bajos y del siguiente, cuando el duque de Alba se trasladó a ellos con su ejército desde Italia (1567), hasta aquel en que España, agotada, se vio obligada a reconocer la independencia de las provincias del norte, donde se hablaba bajo-alemán (1609), transcurre esta tremenda guerra de

independencia, en la que la parte norte y más poderosa de los Países Bajos logró fundar un Estado autónomo, que se convirtió en sede de la libertad científica y religiosa. Aquí se realizó por vez primera en Europa, por la conjunción de intereses religiosos, humanistas, financieros y políticos, la primera revolución triunfante, la fundación de un Estado republicano, proceso cuya influencia sobre el progreso hacia un nuevo derecho, nunca ha sido lo suficientemente apreciada.

Con el despertar de todas las fuerzas de la vida nacional que acompañó a este proceso histórico se produjo la formación de una lengua holandesa autónoma y de una literatura nacional, el nacimiento de una pintura popular vigorosa y se pusieron los fundamentos de un apogeo científico sin paralelo en toda Europa. En 1581 nació Hooft, el famoso historiador de los Países Bajos, en 1577 Cats y en 1587 Vondel, sus dos poetas más sobresalientes (con excepción del autor del *Reinaert*), en 1606 Rembrandt, el gran pintor de la confederación de estados protestantes del norte de los Países Bajos, en tanto que con Rubens y van Dyck (1577-1640; 1599-1641) alcanza la cima de su desarrollo, rico y suntuoso, la pintura de las provincias meridionales, sometidas al señorío español. En 1547 nació Justius Lipsius, en 1577 Gerardus Vossius, en 1583 Hugo de Groot; durante el curso de la guerra se fundan cinco Universidades que conquistan para Holanda la fama de ser el más erudito de todos los países; Leyden recibe, como recompensa por las incomparables hazañas de su gloriosa Universidad —desde la cual dominaba el gran Escalígero los estudios filológicos e históricos de Europa— el título de ciudad príncipe de las ciencias.

Citemos una vez más los elementos que dieron a una población limitada —durante una época en que ya se habían formado grandes estados— una situación cultural de significado histórico equiparable a las de las repúblicas comerciales de Mileto, Atenas, Venecia y Florencia.

Eran ciudades burguesas con constituciones libres, unidas estrechamente unas a otras y que, por obra del comercio, se habían hecho ricas y poderosas. Desde la Edad Media privaba en ellas un sentido práctico y la conciencia de sí mismas, además podía observarse en ellas el desarrollo de una moralidad burguesa. Las ideas religiosas tenían fuerza en ellas, pero en armonía con su tendencia básica general hacia lo práctico y moral; a fines del siglo XIV surgieron en estas ciudades, dentro del clero, y por influencia del gran predicador penitenciario, Gerhard Groot, los Hermanos de la Vida Común: una dirección hacia la paz del propio corazón, hacia una soledad reposada, templada, casera, permea todas las tendencias religiosas de las provincias septentrionales. La literatura de esta región muestra un carácter semejante, ya en ella expresa la sociedad burguesa dominante el sentido moral, serio y libre políticamente de su vida comunitaria. Una población tan activa y práctica sólo podía satisfacerse con una religión reformada según el espíritu de Ginebra.

Esta población era una parte heterogénea de la gran monarquía española que llegó a la cumbre de su poder durante el reinado de Carlos V y cuyo carácter era absolutista, aristocrático y católico. Ya desde los tiempos

de Carlos V se hizo sentir una silenciosa guerra entre la tendencia política que regía desde Madrid un Imperio mundial en el que no se ponía el sol, y las necesidades y fueros de esta rica nación orgullosamente burguesa. La unidad estatal y religiosa, en este Imperio gigantesco, era ya, para Carlos, el objetivo natural de su política. La política de Felipe II no fue sino la herencia de su padre, su gran error, el quererla realizar a cualquier precio en condiciones completamente nuevas. Pero ¿cómo surgió de este antagonismo interior la gloriosa guerra de Flandes? La famosa protesta de los nobles (1565) define tajante y claramente la causa principal de ese descontento creciente: *la différence de l'un temps à l'autre* [la diferencia entre una y otra época]; los aguerridos discípulos de Calvino habían conquistado ya el corazón del pueblo por la profunda seriedad de su entusiasmo religioso; y en tanto que la monarquía española, por medio de la Inquisición y su sangrienta obra, trató de oponérseles, se alcanzó en Alemania la libertad de creencias condicionada como resultado de la llamada Paz religiosa de 1555. Con altibajos, como suele suceder en todas las grandes agitaciones, se llegó al punto en que la marea de la rebeldía creciente de un pueblo sometido rompió todos los diques. La tormenta iconoclasta se desencadenó en 1506. Resultado natural, ya que las víctimas de la Inquisición y los predicadores ambulantes incitaban a tomar una postura cada vez más radical; se lucha en contra de tales poderes sólo cuando se despiertan todos los impulsos profundos y terribles del pueblo: *Acheronta movebo.* Las indignadas muchedumbres de Amberes y de Gante embadurnaron sus botas con los santos óleos y sacando las reliquias de los santos de los relicarios las arrojaron al lodo de las calles. Llegó el duque de Alba y gravó —haciendo a un lado la ley de impuestos que regía los Estados— con el diezmo de un *Pfennig* toda mercancía vendida; desde ese momento las provincias del Norte se lanzaron a la guerra en contra de España; en 1579 fundaron la Unión de Utrecht que encabezó esa gloriosa guerra que terminó con el armisticio de 1609, en el que se reconoció la independencia de las provincias del norte y su supremacía marítima.

En tal movimiento histórico forjaron las provincias del Norte su lengua. El rudo dialecto de los marineros, plagado de barbarismos, se transformó en unitario lenguaje literario. Y las escuelas del humanismo, los gremios de los *Rederijkers* fueron la sede de esta transformación. Coornhert, nacido en 1522, alcalde de Haarlem, y luego, bajo el Príncipe de Orange, secretario de Estado de Holanda, vigoroso e infatigable escritor político, cuyos ensayos llenan tres gruesos infolios, filósofo cristiano que resumió con espíritu varonil las ideas fundamentales de la Biblia, de Cicerón y de Séneca creó una prosa fuerte y limpia, forjada en el trabajo de traducción de los antiguos pensadores, una lengua que hasta entonces había sido impotente ante cualquier concepto abstracto, lengua de marineros y de comerciantes, pues los pensadores echaban mano del latín para expresarse, y dio por último a la nación, con su *Kunst, richtig zu leben* ("Arte de vivir rectamente"), en 1586, una primera obra original de prosa científica, sin pedantería en la expresión, pese a que Séneca era su modelo, y ganó el

aplauso de Lipsius. Hendrik Spieghel, nacido en 1549, amigo y compañero de Coornhert, se formó como éste en la varonil escuela de los antiguos y de la filosofía, fue el alma del gremio poético de Amsterdam, en sus esfuerzos por dar forma a una lengua holandesa pura y bien trabada, y la primera gramática, realmente influyente, fue su obra principal. Y así Scriver pudo decir, en oposición a la mala poesía de los retrasados gremios poéticos:

¡Sólo a ti, oh artística Amsterdam, te anima otro espíritu!
En tus escenarios el arte,
hace mucho perdido,
ha recobrado su aliento;
en ti ha nacido de nuevo,
tú levantas la cabeza;
la veo surgir de una empantanada nación
y alcanzar la atmósfera:
el Parnaso ha surgido de nuevo.

La literatura, que nació por entonces, está totalmente bajo la influencia del erudito Renacimiento. La imitación de la prosa artística de los antiguos, ante todo la de Séneca, rige el estilo de los poetas y prosistas holandeses más famosos. El penoso trabajo del erudito se revela en la expresión pomposa y recargada. El tufo de las pestañas quemadas impregna todo el estilo de esta literatura. Al presentar Hooft un trozo de su Historia de Holanda al Príncipe de Orange, éste no gustó mucho de la tiesa formalidad de esta lengua encorsetada por la preceptiva, y el propio Hooft opinó: "Esta repelente precisión no es tampoco de mi agrado, y a veces me vino en mientes si no sería mejor escribir libremente en un alemán cortesano". Este último término significaba un alemán literario plagado de expresiones francesas. "Pero si se abre esta puerta —sigue diciendo— entonces no sé hasta dónde llegará el idioma y sería quizá mucho más útil escribir en puro latín."

Si se objetara que este dialecto bajo-alemán carecía por completo de la capacidad de flexión de una lengua que se amolda a la abstracción, a la fuerza y rigor del pensamiento puro o de las imágenes plásticas, como sucede aún con el bajo-alemán, tal objeción arrojaría una nueva luz sobre las razones por las que la poesía de esta lengua nunca tuvo un amplio vuelo, y además por qué en el siglo XVII se mantenía aún en este país el predominio del latín cuando ya lo había perdido hacía mucho en las otras naciones cultas. El holandés ha sido siempre, como lengua literaria, un producto artificial formalista y limitado, nunca ha fluido en él con fuerza y seguridad, con viva claridad, el torrente de las ideas, como en el italiano o el alemán, el inglés o el francés. La vida espiritual de este pueblo culto se hubiera podido desarrollar más ricamente si, como nos lo muestra la cita de Hooft que concuerda con las ideas del de Orange, hubiera desarrollado en formas más puras aquel "alemán cortesano" y se hubiera mantenido más próximo a nosotros.

El caballero Hooft provenía de una de las familias dirigentes del país; nació en 1581; tuvo también afición a escribir tragedias y poemas, pero sus viajes de juventud a Francia, Italia y Alemania, y el estudio de los historiadores antiguos le señalaron un camino varonil, de tal manera que repartía su tiempo entre uno de los puestos más elevados del gobierno de Holanda y su preparación a fin de convertirse en el historiador de su nación. En 1628 dio principio a sus famosas historias holandesas. Su modo de trabajar en esta obra parece anticipar el de Johannes von Müller, quien también empezó por escribir la historia de su país y acabó dominado por el punto de vista de la exposición. Ambos historiadores envían bellos pasajes aislados de su obra a sus amigos, que participan en la empresa por su entusiasta patriotismo. Ambos reciben de sus amigos numerosas propuestas encaminadas a mejorar la obra y ambos también son incansables en la tarea de limar y de reelaborar. Ambos, finalmente, han considerado y resuelto su tarea más como artistas que como investigadores.

Pero lo cierto es que Drost von Muiden andaba más cerca de la literatura holandesa en formación. En torno a él se congregó un círculo de personas, enmarcado por la felicidad de la vida del campo, por el bienestar del ocio y de la riqueza, y empapado por ese sobrio epicureísmo con que topamos no rara vez en las escenas de la pintura holandesa. "Un día —nos dice él mismo— es tan semejante a otro, que nuestra vida parece ser un navío sin timón en un mar sereno y silencioso."

Dos hermosas mujeres, con las que contrajo sucesivo matrimonio, música y fiestas principescas, y después las dos famosas hijas de Roemer Visscher: "Muchachas de gran cultura, agradables y encantadoras en su trato, que pasaban del canto a pulsar los instrumentos, del francés al italiano; entendían en alto grado el arte de entretener a sus huéspedes con conversaciones alegres o instructivas"; gozaron de un gran aprecio en toda Holanda como poetisas; a la muerte de Roemer, Hooft las acogió en su casa. Los amigos literarios iban y venían, entre ellos Hugo de Groot y Vossius. Y como trasfondo, una riqueza principesca; el aroma del placer moderado lo envolvía todo. En tal ambiente empezó Hooft a entregarse a la poesía siguiendo el estilo amanerado de las tragedias de Séneca y los modelos italianos, aunque siempre volvía con gusto a la obra de su vida, la historia de los Países Bajos, cuidando de manejar cautamente las fuentes e imparcial en cuanto a la idea, si bien dominado por lo que toca a la forma, como todos sus contemporáneos, por los maestros romanos de la última época: se dice que había leído cincuenta y dos veces a Tácito.

La literatura trágica de Holanda se elevó por encima de la imitación de Séneca, gracias a la difusión de las obras inglesas de teatro, y con ello se vuelven a tomar en las manos los hilos de las viejas representaciones populares. Casi todos los años, a partir de 1597, llegaban grupos de cómicos ingleses y por la misma época se conoció el teatro español en su versión francesa. Las obras que surgieron de tal estímulo, se diferenciaban tajantemente de las producidas en los círculos cultos del Renacimiento italiano. Brederoo, en el prólogo a su *Griane,* se mofa de Hooft y de su obra pas-

toril e italiana, *Granida,* se burla de "los grandes hombres que, en versos rimbombantes, hacen filosofar sobre los más sutiles misterios —sea sobre el curso de los astros, la velocidad de las nubes, la magnitud del sol u otras cosas igualmente inexplicables— a mujeres, criadas y hasta palafreneros". Peculiar a estas obras de Brederoo es la parodia ruda, holandesa, de la acción romántica, caballeresca y trágica en una acción paralela. De la reelaboración de una comedia de Terencio surgió la obra más profunda de Brederoo, *Het Moortje,* ["La muchacha mora"]. Aquí se han logrado escenas que pintan con vigor popular la vida holandesa de aquellos días, pintura que se puede comparar con la de Teniers o la de cualquier otro pintor costumbrista holandés. Esta obra surgió de un terreno auténticamente holandés, así lo entendió al punto, con su fina sensibilidad, Hooft, quien se lanzó inmediatamente por la brecha entreabierta y escribió una comedia inspirada en *El avaro* de Plauto, tema que también trabajó Molière, y en la que muestra si no la riqueza increíble de Brederoo, sí, por lo menos, un desarrollo más seguro, sin caer en la rigidez. Brederoo se entregó después, bajo la influencia mesurada de Hooft, a reelaborar una famosa novela española, que convirtió en su comedia más popular: al holandés heroico y rudo contrapone la figura cómica de un noble brabantino pobre y fanfarrón, de bolsa vacía y bárbaro "atolondramiento alemán", conquistando tal obra el corazón del público holandés. Nada es tan característico como el hecho de que el mayor comediógrafo holandés haya sido a la vez un pintor; esto se echa de ver en su extraordinaria capacidad para pintar con increíble plasticidad las escenas de la vida diaria, y a la vez en su incapacidad de hacer comprensibles los personajes. Brederoo murió demasiado pronto y la poesía holandesa más notable desde los días del *Reinaert,* tan íntimamente emparentada con éste, la comedia que pinta y refleja lo popular quedaron desiertas.

Cats y Vondel están considerados como el punto culminante de la poesía holandesa; ambos gozaron del privilegio de poder ejercer como escritores, cuando la vida nacional alcanzaba su cima, una gran actividad que encontró una amplia difusión. En todo caso es difícil, para un extranjero, el juzgar obras que han llegado a ser populares y que responden a lo más íntimo de la vida de una nación culta. El padre Cats, como Gellert en Alemania, ha sido, con su poesía moral, burguesa y edificante, un elemento esencial en la vida de muchas generaciones hasta nuestros días. Hace más de doscientos años que el *Gysbrecht van Amstel* de Vondel se representa anualmente en los escenarios de Amsterdam durante las doce noches que siguen a la Navidad y el conmovedor villancico del coro de las Clarisas, "¡Oh noche de Cristo, el más hermoso de todos los días!", está entretejido con los sentimientos de cada nueva generación. Por ello, lo más prudente, al llegar a este punto decisivo en el curso de la literatura holandesa, es acogerse al parecer del historiador holandés. Este talento histórico se plantea la cuestión de por qué las realizaciones geniales de Brederoo no dieron origen a un teatro nacional, por qué no ha sido superada esa incapacidad de dar forma a una acción en una articulación creadora y de hacer que por la

acción misma hablen los caracteres; incapacidad que ni la disposición poética de Hooft, Coster y Brederoo, ni tampoco la de Vondel, que pudo utilizar todas las realizaciones del desarrollo teatral anterior, pudieron superar. Lo que hay de original en este desarrollo teatral, nutrido con todo lo que tiene de grande el Renacimiento y el teatro español e inglés, es una concepción plástica y, por así decirlo, asentada, de la vida real, una gran fuerza cómica en la mirada del observador y la seguridad del juicio serio y burgués, que se basa en los fundamentos de la dominante clase media. Jonckbloet trató de resolver el problema fundamental del desarrollo de la poesía holandesa, en la forma siguiente: "Puesto que todos nuestros poetas dramáticos, Vondel en el terreno de la tragedia y Brederoo en el de la comedia, muestran una falta de acción, se plantea el problema de si tal falta no pueda explicarse por falta de invención o de fuerza creadora. Cuando volvemos los ojos al campo entero de nuestra poesía parece justificarse esta conclusión: no se puede hablar en manera alguna de deficiencias individuales en lo que afecta a la capacidad artística de los dos poetas antes mencionados, sino que más bien parece ser una deficiencia propia de nuestra literatura holandesa. Hemos comprobado en repetidas ocasiones que cuando aplicamos nuestras dotes de observación a los acontecimientos de la vida diaria, nuestro pueblo posee la suficiente fuerza creadora para lograr una buena reproducción de lo observado. Y como son justamente los contrastes cómicos para los que tenemos mejor ojo, la poesía cómica tenía que ser en consecuencia la que llegara a un florecimiento más pleno. Pero a partir del momento en que la mera observación de la realidad no basta ya, al llegar al terreno de lo ideal donde debe darse libertad a la fantasía creadora, desde este momento falla nuestra fuerza plástica. A ello se debe que nuestra Edad Media sea tan pobre en productos originales; por ello hay demasiada poesía erudita. De aquí surgieron también en una época posterior esas tragedias sin caracteres heroicos y sin acción; y de aquí, por último, que nuestra comedia nunca haya podido alcanzar la perfección teatral."

Estas líneas del historiador de la literatura holandesa encierran, de hecho, la idea que debe guiar todo juicio correcto de esta época de florecimiento, en la que se encuentran Cats, Huyghens, Jan Vos, Vondel, quienes dan expresión literaria a los mismos rasgos fundamentales, que se encarnan en la política realista de Holanda, en su productiva ciencia recopiladora, llena de hechos puramente apresados y que, por tanto, produce, sobre todo, filólogos e investigadores descriptivos de la naturaleza, y que finalmente se expresa en los cuadros costumbristas de su pintura genial por su giro objetivo. Tal fue el carácter de este gran fenómeno cultural de las provincias septentrionales de los Países Bajos en el siglo XVII. Dado el tipo espiritual de estos hombres, tenían que encontrar en la pintura la expresión artística más adecuada a su manera de ser.

¡Qué cuño tan perfecto tiene este rasgo esencial en Constantin Huyghens y en el "Padre Cats", los más populares de todos los escritores holandeses! Ambos fueron notables funcionarios, ocuparon los puestos principales de

su nación y vivieron en el círculo de las familias más distinguidas; poseyeron además la erudición humanista de su época. Sus poesías no son producto de una energía solitaria e intensa, sino expresión proyectada de su concepción de la vida y de la concepción de la vida del círculo en que se movían, descripción del ambiente que los rodeaba, copia fidelísima del mundo holandés de aquellos días. Y lo que Holanda olvidó desde hace mucho es que ninguno de los dos fue poeta. Característico es también que nos den acceso a su situación personal, literaria y doméstica; mucho de lo que escribieron resulta una pintura costumbrista que nos permite lanzar una mirada hacia el interior de los hogares, en cuadros dignos de admiración que pueden compararse con una pintura de Teniers o de Rembrandt; en dichos cuadros podemos ver a estos grandes pintores entregados a los placeres de la música en medio de sus familiares, o quizá después de una buena comida, y también en el colmo de la felicidad a una mujer con ropajes de seda y a su lado la rica mesa con copas servidas.

Hagamos una comparación entre ambos: Huyghens tiene la ventaja de un carácter que se ha mantenido noble; era miembro de aquella famosa familia de estadistas y sabios, y fue padre del gran físico; sus poesías surgieron mientras cabalgaba, en los aposentos de la corte, en su refugio campestre de La Haya. Pero Cats lo supera en cuanto que, en lo bueno y en lo malo, siempre fue un holandés; si su vecino de esta o aquella villa de La Haya, cuando descansaba de los negocios, hubiera tenido su talento para la expresión, se habría pintado tal y como *Cats* lo escribió: una mezcla curiosa de religiosidad mesurada y edificante con un egoísmo muy ingenuo. Nos ha contado la historia de su primer amor; la muchacha, con la cual se había ya entendido, era, como se puso en claro, hija de un comerciante que había perdido su fortuna en una bancarrota; una especie de terror moral sobrecoge a Cats, y eso muchos años después, ante la idea del peligro en que estuvo de haberse casado con aquella muchacha. También en la política basó su carrera en la particularidad de que el estatúder "podía disponer de él" en cualquier circunstancia; su gran capacidad de expresión y su completa adecuación a las ideas holandesas le servían para ello. Respecto de sus actividades comerciales han surgido dudas muy justificadas por lo que toca a su honradez. Tal fue el Padre Cats, el Gellert de los holandeses, a los que ha divertido y edificado durante más de tres siglos, justo en la forma en que este pueblo de comerciantes aferrado a la moralidad, a la Biblia y a sus ganancias, quería ser divertido y edificado aunque en nuestros días su influencia sobre la nueva generación tiende a desaparecer.

La poesía holandesa alcanzó su cima con Vondel. Su carácter y su vida nos muestran una verdadera naturaleza de poeta, viva en sus inclinaciones y en sus odios, incapaz de disimulo, y que se olvida de sí misma, de su situación y sus privilegios exteriores en sus creaciones poéticas; es el único en esta serie de poetas al que parece haber guiado una viva fantasía. Sin querer, se recuerda que nació en Colonia y que siempre tuvo "una secreta inclinación", una "gran nostalgia por su ciudad natal". Nació en

1587 de padres holandeses que se habían visto obligados a emigrar a causa de su fe, creció en el negocio de su padre, un almacén de medias, del que más tarde se hizo cargo para luego abandonarlo a la dirección de su mujer. Pues en el gremio poético de Amsterdan se había despertado en él el sentimiento de su vocación. A los veinticinco años empezó a aprender lenguas extranjeras y fue incansable en el estudio de literatura antigua y moderna, lo mismo que de la crítica literaria. Empezó la serie de sus grandes dramas y después aparecieron sus numerosas poesías líricas. Sin embargo, no pudo disfrutar de una vida tranquila y mesurada como la de Hooft, Huyghens y Cats. Con la sinceridad de un entusiasmo auténtico se lanzó en contra del afán de poder y de la tiranía eclesiásticos, en un drama, el *Palamedes*. Su vida misma se vio amenazada y sólo pudo salvarla huyendo. Llevado por estas experiencias de amargas riñas y de re novada ojeriza dentro de su misma Iglesia, ingresó en la Iglesia católica en 1641; lo que recuerda la famosa conversión de Justus Lipsius. En su vejez lo asaltaron toda clase de contrariedades. Se vio separado de sus antiguos amigos a causa de su conversión. Pero la auténtica esencia poética de su alma le permitió superar todo. Vondel no fue un gran dramaturgo en el sentido en que lo son los primeros poetas dramáticos de otras naciones. El sentido de lo circunstancial es también perceptible en él, sobre todo en la dirección predominantemente lírica de su talento, en la importancia que concede en sus obras dramáticas al coro y al monólogo, y en la imperfección de su acción. La pedantería de su época y de su pueblo se pone de relieve en el hecho de que estudió las reglas del drama en Aristóteles y en otros teóricos, en vez de vivirlas productivamente en el contacto ingenuo y vivo de la fantasía con los grandes temas. Pero todo lo que en el lenguaje de su nación puede haber de magia, se encuentra en sus obras; y si comparamos las primeras con las posteriores se echa de ver muy bien la evolución que sufrieron el lenguaje y el estilo gracias a su actividad poética. En sus obras sopla un conmovedor y noble aliento contemplativo. Ningún poeta de su nación ha logrado alcanzar su altura.

En el curso del siglo XVII, la cultura holandesa decae por lo que respecta a la poesía, la pintura y la ciencia; lo mismo la política. Durante la guerra con Francia, conquista el predominio la literatura de esta nación. Para un extranjero carece de atractivo y de interés atravesar el desierto de la insignificante literatura posterior. Sólo nuestra época ha visto logros en el campo de la novela capaces de despertar el interés de otras naciones por la literatura holandesa. Todo lo propio de este pueblo en cuanto a capacidad folklórica, parece ser necesario para la creación de una novela realista, que vuelve la vista hacia la vida de familia en sus rasgos más íntimos, con gran finura de observación y humor de concepción. Novelistas como Oltmann, Drost y van Lennep en el norte y Conscience en el sur, empiezan a conquistarse un lugar en la literatura europea.

VI. VOLTAIRE [1]

En sus anotaciones a la traducción del diálogo *El sobrino de Rameau*, de Diderot, observa Goethe a propósito de Voltaire: "Cuando las familias se conservan por mucho tiempo, puede observarse que la naturaleza acaba por producir un individuo que reúne en sí las cualidades de todos sus antepasados y, juntando todas las disposiciones hasta ahí aisladas y esbozadas, las expresa en forma cabal. Y lo mismo ocurre con las naciones, cuyos méritos conjuntos pueden expresarse, en caso de suerte, en un solo individuo. Así Luis XIV fue un rey francés en el sentido más elevado, y lo mismo Voltaire, el supremo escritor concebible entre los franceses y el más adecuado a su nación." No cabe definir la posición de Voltaire en forma más acertada; por lo demás, los puntos de vista históricos de Goethe, tanto en el presente caso como en su *Winckelmann*, en su *Autobiografía* y en sus *Comentarios al Diván occidente-oriental* revelan una gran capacidad para ver las cosas tal como eran en realidad. Sólo podría añadirse, acaso, que en la época del predominio francés sobre Europa un escritor de tamaña talla había también de dominar a Europa.

Este señorío sobre la literatura de su patria o, lo que es más, sobre un continente entero no le cupo a Voltaire en suerte como resultado —como había de ser más adelante el caso de Goethe— de una gran actividad productora condicionada desde dentro; en efecto, conseguir dicho señorío fue la razón de su vida entera. Voltaire surgió de las corrientes espirituales de su época y, en cierto modo, del cerebro de su patria, como una fuerza específicamente determinada, equipada con los medios de un idioma que había alcanzado desde hacía mucho las más elevadas claridad y elegancia de expresión, de una ciencia que se había desarrollado a partir de Galileo y acababa de entrar en su edad viril, y de una expresión dramática que se había ido superando a partir de Corneille. Así apareció en París, en aquella gran palestra de los literatos, en la que el premio al vencedor eran riquezas, las relaciones más encumbradas y el dominio de los espíritus de todo un continente. Su inteligencia, que se nos antoja prácticamente ilimitada, estaba dedicada a adueñarse de toda cuestión importante y a relegar a segundo término a todo rival conspicuo. Herman Grimm dice en su excelente ensayo sobre Voltaire y Francia —que por mi parte prefiero decididamente a la obra de Strauss—: "En realidad, nunca aprendió nada nuevo, a pesar de que infatigablemente acumulaba grandes cantidades de novedades, pues lo tenía ya todo en sí mismo. Fijaba los hilos de la telaraña de sus conocimientos y relaciones personales en puntos cada vez más distantes y los tejía en mallas cada vez más amplias, en las que amigos y enemigos, mosquitos o elefantes, quedaban atrapados; pero el animal mismo, chupador de vida, estaba desde el principio en el centro, con su enorme inteligencia, con los mismos ojos, la misma figura, en el mismo lugar, constantemente al acecho".

Cómo se gestó un ser tan particular, suma de cualidades contradictorias, de astucia infame y falta absoluta de escrúpulos en el ataque y de una maldad que no respeta relación alguna, por una parte, y de filantropía caritativa por la otra, vale la pena de ser considerado brevemente. El primer elemento fue la escuela de los jesuitas. Nacido en 1694 —su padre fue un notario apreciado y su madre una dama de cultura social y literaria sobresaliente—, se educó de los diez a los dieciséis años en un colegio de jesuitas. El segundo elemento fue la sociedad parisiense de la época. Al dejar la escuela de los jesuitas ingresó, conforme a la voluntad de su padre, en la Escuela de Derecho de París, pero vivía mucho más en aquella sociedad del Temple "en la que, entre francachelas opíparas, príncipes, duques y abates poetas se desquitaban de la presión hipócrita de los últimos tiempos del reinado de Luis XIV por medio de invectivas contra las personas reinantes y de sátiras a propósito de la religión y las costumbres". Juntábase a esto un tipo de vida que decidió al honorable abogado a mandarle, en calidad de acompañante de un miembro de la nobleza, a La Haya. Pero el joven Arouet no hizo más que cambiar de lugar, en modo alguno de inclinaciones, y poco le faltó para regresar casado de dicha excursión. Los planes de sus poesías y los inicios de las mismas datan de dicha época. El 18 de noviembre de 1718 apareció el *Edipo,* que hizo de su autor de veinticuatro años una de las primeras celebridades de Francia. Pero siguió a esta tragedia una sátira contra el regente de Francia, que le valió un decreto de destierro. Y habiéndose propuesto luego desempeñar un papel dominante entre la sociedad distinguida, empezó, no sin grave peligro de su parte, a prestar su pluma de libelista a las intrigas de los círculos reinantes. Le halagaba vivir entre los jóvenes de la nobleza y no rehuía el añadir a su nombre de familia, Arouet, un "de Voltaire". Le ocupaban alternativamente especulaciones financieras, bajo la protección de los poderosos, y composiciones poéticas, como su *Henriada.* Al toparse una noche de diciembre de 1725 con el caballero de Rouen en la Ópera de París y preguntarle éste: "¿Señor Voltaire?, ¿señor Arouet?, ¿cómo se llama usted?", produjéronse varios altercados sucesivos que terminaron en que el caballero le hiciera llamar con cualquier pretexto fuera de una reunión de Sully y le afrentara haciéndole dar de bastonazos. En esta ocasión se oyó decir a un aristócrata: "Mal andaríamos, si los poetas no tuvieran espalda." Voltaire fue encarcelado en la Bastilla y obligado, más tarde, a emprender hasta nueva orden una excursión al otro lado del Canal. El valor físico no parece haber sido su fuerte, y así se limitó a hacer propalar por un amigo que se había presentado secretamente en París y había hecho todo lo posible y aun lo imposible para dejar a salvo su honor.

Aquí se percibe otro elemento de su formación. Hasta ahí, en efecto, no había sido más que un poeta dotado de fantasía, apasionado y desenvuelto. Pero ahora la gran tierra inglesa, baluarte en aquel entonces de la libertad política, de la filosofía empírica y de una ciencia genial de la naturaleza, hizo de él un gran escritor.

Desembarcó Voltaire en Inglaterra a mediados de 1726 y permaneció casi tres años en ese país, que ocupaba a la sazón una posición muy singular entre los estados y la cultura europeos. El propio Voltaire ha expuesto en sus *Cartas sobre Inglaterra* las impresiones que allí recibió y que le habían de transformar. Describe la forma de gobierno de dicho país como una constitución en la que el príncipe tiene toda facultad para hacer lo bueno, en tanto que para hacer lo malo tiene atadas las manos, ya que los nobles son fuertes, sin insolencia y sin vasallos, y el pueblo participa en el gobierno, sin súbditos. Y lo mismo que sus opiniones políticas, así habían de fijarse también aquí las opiniones filosóficas de su vida. La filosofía de Locke era la expresión perfectamente adecuada del espíritu británico y proporcionaba además una base para toda investigación positiva. Voltaire la adoptó para hacerse su representante en Francia frente al cartesianismo que aún imperaba en su patria y, poco después de la aparición de sus *Cartas sobre Inglaterra,* el empirismo de Locke había triunfado también aquí. La teoría de la gravitación de Isaac Newton seguía luchando a la sazón en Francia con los torbellinos de Descartes. Voltaire, que vio cómo se le preparaba al gran científico una tumba en la Abadía de Westminster al lado de los príncipes, y advirtió en todas partes en el espíritu inglés la eficacia creadora de la tendencia de su investigación, emprendió asimismo la introducción en Francia de estas ideas sobre las ciencias naturales. En una palabra, se convirtió en su patria en el vehículo de la cultura inglesa más avanzada, mediación que constituye una de las tareas más gratas que pueda proponerse un escritor. Con todo, Shakespeare señala el límite de su capacidad de asimilación del espíritu inglés. Su tragedia *Bruto,* que tuvo su origen en Inglaterra, no sin influencia del *Julio César* de Shakespeare, y la *Zaire* padecen las limitaciones que el espíritu francés impone al escritor de tragedias. Y no importa que Voltaire adquiriera en Inglaterra el valor para lanzarse con sus tragedias en plena corriente de la historia patria; no importa que sintiera y expresara que la inserción de motivos amorosos superficiales en los temas griegos destruye la conexión íntima de éstos. "El amor —dice en la dedicatoria de su *Mérope*— ha de ser el alma de una pieza o ha de quedar totalmente excluida de ella"; no importa que se diera perfecta cuenta tanto de la supremacía del teatro inglés, que reside en la fuerza y el curso rápido de la acción, como de la rémora que constituyen para el teatro francés los falsos refinamientos de todo género, el evitar las escenas populares y la repugnancia de los poetas por manchar con sangre el escenario. A pesar de todo ello, lo que Voltaire perseguía en primer término era la fama en su tiempo y aquella impresión embriagadora que es resultado de las aclamaciones de un público entusiasmado; y así no es de extrañar que las costumbres del teatro y del público francés no tardaran en triunfar en él sobre Shakespeare. Ya en 1732 se atreve a decir: "Los ingleses han de someterse a las normas de nuestro teatro, lo mismo que nosotros por nuestra parte hemos de aceptar su filosofía; nosotros, los franceses, hemos realizado tan buenos experimentos con el corazón humano como ellos con la

naturaleza." Es más, en sus últimos años, cuando un traductor del *Hamlet* se atrevió a decir a los dramaturgos franceses la verdad sin eufemismos, Voltaire llegó a opinar de esta obra profunda: "Podría creerse que es el fruto de la imaginación de un salvaje embriagado."

En marzo de 1729 se autorizó a Voltaire a regresar a su patria, y en medio de sus grandes proyectos surgió en él el propósito principal de asegurarse la independencia por medio de la riqueza. Es muy interesante la manera en que, años más tarde, se expresa al respecto. "Hay que ahorrar de joven —dice— y así se encuentra uno en la edad avanzada con un fondo del que uno mismo se sorprende. Éste es el momento en que se necesita la fortuna y en que, por mi parte, más gozo de ella; y después de haber convivido con reyes, me he convertido yo mismo en rey en mi casa, a pesar de pérdidas enormes." Los medios de los que se sirvió para ello no estuvieron siempre por encima de todo reproche y, más adelante, al practicar en Berlín sus negocios a la manera francesa, se vio envuelto en dificultades con los tribunales. Trataba de multiplicar el dinero que ganaba por medio de su abundante actividad literaria, recurriendo a operaciones de bolsa y financieras. Y fue también por esta época cuando anudó la relación que, al lado de aquella con Federico el Grande, más había de influir en su vida.

La marquesa de Châtelet desempeña en la vida de Voltaire un papel que Strauss ha comparado, acertadamente, con el de la señora von Stein en la vida de Goethe. Ambos, en efecto, habían ido de un lado a otro en relaciones diversas y a menudo tempestuosas; ambos habían alcanzado el periodo de la vida en que la felicidad pasajera apenas merece ya dicho nombre, y ambos sentían la necesidad de unir su vida intelectual con sus relaciones más personales. La marquesa de Châtelet parece haberse adaptado extraordinariamente bien a la manera de ser de Voltaire. Había nacido en diciembre de 1706, de modo que contaba a la sazón veintiséis años. Su matrimonio con el marqués, que se dedicaba a la vida del regimiento y a la caza, se había convertido en una relación meramente convencional, como estaba entonces a la orden del día en Francia entre las clases superiores. Sin ser propiamente bella, se la veía interesante y no carecía de encanto. Sus inclinaciones eran más bien de tipo masculino que femenino; se interesaba por las ciencias exactas, las matemáticas y la física, y a veces Voltaire se impacientaba al ver que prestaba más atención a un teorema de Newton que a la rima de sus versos. Además experimentaba la necesidad de figurar en la corte y en el mundo elegante parisiense. Tal era cuando se encontró con Voltaire. De la amistad nació la pasión y, cuando años más tarde otra pasión se apoderó de ellos, la amistad sobrevivió, en Voltaire, a todo otro sentimiento.

En Cirey, en la frontera lorenesa, Voltaire hizo transformar una pequeña finca, y creó para él y su amiga un refugio rural, en el que en adelante había de dedicarse a preparar aquellas de sus obras que requerían mayor estudio. Aquí realizaba Voltaire experimentos y se entretenía con estudios matemáticos; aquí reunió el material para la exposición his-

tórico-cultural de la época de Luis XIV; pero aquí, también, se engendró el poema más criticado del siglo, *La doncella de Orleáns,* que al principio circuló por muchos años en copias y cuya lectura era buscada por las princesas y las damas distinguidas de la época como el bocado más exquisito. Y aquí, finalmente, llevaba a cabo los negocios literarios en la misma forma en que lo había hecho siempre. La marquesa de Châtelet pretendía que necesitaba más diplomacia para guiar a su amigo, que todo el Vaticano junto para conservar en sus manos a la cristiandad. También en la corte había perdido Voltaire el favor que sus versos y sus operetas le habían granjeado pasajeramente.

Pero en el invierno de 1747 llegó también el término de sus relaciones con la marquesa. Un joven oficial de la guardia, St. Lambert, de buenos modales y compositor de versos amables, el mismo que ocho años más tarde había de atravesarse también en los amores de Rousseau, conquistó a la marquesa, que le llevaba diez años de edad, y aquí se desarrolló ahora entre los tres personajes una comedia francesa, adornada con todo el aparato de confesiones, enternecimientos y perdones y de más auténtica comicidad, en el fondo, que cualquiera de las comedias escritas por Voltaire. Va muy de acuerdo con el espíritu de Voltaire y del siglo XVIII que la inclinación más profunda, que había llenado muchos años de su vida, terminara como una de las malas tragicomedias que nos llegan hoy en día de Francia. La marquesa muere, en efecto, a causa de la farsa y en el curso de ella; Voltaire y St. Lambert son los últimos que se atardan junto al cadáver, y al arrancarse finalmente de allí y abandonar la estancia, Voltaire se desploma sin sentido sobre el empedrado, al pie de la escalinata del castillo. Así terminó el 11 de septiembre de 1749 la época más feliz de este hombre y escritor extraño.

Y llegamos así a la segunda de las relaciones de la vida de este hombre, con Federico el Grande que había de terminar asimismo en sucesos que hacen vacilar al espectador entre la risa, mezclada con algo de desprecio, y la compasión.

La correspondencia entre el gran rey y el gran escritor había durado ya muchos años. Después de la muerte de la marquesa, Voltaire había buscado distracción en París, pero, dada la antipatía de la corte, sólo había experimentado aquí enojo y disgusto. Tales fueron las circunstancias que llevaron a Voltaire, para dedicarse a su obra, a aceptar la invitación de Federico el Grande. Caracteriza sumamente bien a ambos personajes la última escena del primer acto de esta pieza que entrambos estaban destinados a representar a los ojos de Europa. En efecto, impaciente el rey por las vacilaciones de Voltaire, hizo circular unos versos dirigidos a un mediocre poeta francés invitándole a su corte como astro en cierne frente al ocaso de Voltaire. "¡Qué dice! —exclamó éste saltando de la cama al serle remitidos dichos versos— ¡voy a ir ahora mismo y le enseñaré a valorar a los hombres!" Como puede verse, Federico conocía bien de antemano al hombre que invitaba a su casa. El 10 de julio de 1750 llegaba Voltaire a Potsdam. El rey se lo atrajo mediante una pensión anual de

20 000 libras, la llave de chambelán, la cruz de la Orden del Mérito, alojamiento en el castillo y servicio de mesa y equipaje. Al penetrar aquí, por primera vez, al interior de los negocios de una corte y un Estado, Voltaire había de sentirse reconducido en forma natural a su exposición sobre Luis XIV. Es indudable que no fue poco lo que su comprensión histórica debe al contacto personal con Federico y a la oportunidad que se le ofrecía de familiarizarse con asuntos políticos tan importantes. La obra sobre el siglo de Luis XIV fue escrita en efecto en Berlín y en Sans-Souci. El aire frío que rodeaba a Federico lo resintió manifiestamente Voltaire desde el principio y no fue muy de su agrado, y también percibió, aunque oscuramente, el noble punto de vista que permitía a este carácter heroico admirar, estimar, utilizar y despreciar a un ser como Voltaire. Y así escribía ya en noviembre de 1750 a aquella sobrina cuya tutela proyectó sobre él una luz cómica, incluso en los últimos años de su vida por lo demás tan reservados: "¿Así que ya se sabe en París que hemos representado en Potsdam la *Muerte de César,* que el príncipe Enrique es un excelente actor y además muy amable, y que aquí tenemos distracciones? Todo esto es cierto, pero... Las cenas del rey son exquisitas, en ellas reina la inteligencia, el ingenio, la libertad, pero... Mi vida es libre y muy atareada: ópera y teatro, estudios y lecturas, pero, pero... Berlín es grande y está mejor planeado que París: palacios y teatros, reinas simpáticas, princesas amables, damas de honor encantadoras, pero, pero... En fin, mi hijita querida, el clima se me hace decididamente algo frío."

Sin embargo, estos presentimientos no impidieron a Voltaire realizar con dos judíos berlineses negocios sumamente sucios. Las consecuencias fueron: un proceso; un juramento de descargo que el tribunal, anticipando que sería falso, se resistía a imponerle, pero que Voltaire estaba de todos modos dispuesto a prestar y del cual finalmente se desistió; un arreglo en el que Voltaire hubo de pagar mil táleros; la opinión del público, que decía que para que Voltaire se decidiera a soltar algo de su dinero había de tener decididamente muy mala conciencia; el célebre epigrama de Lessing, que decía:

En fin, si queréis saber
por qué al judío el ardid
le haya fallado,
ello es que el señor V**
resultó ser más taimado.

y una comedia francesa haciendo mofa de Voltaire y que se decía había sido compuesta por el propio rey. Éste fue el resultado de aquellas pequeñas especulaciones que en París eran moneda corriente. El rey le expresó crudamente su opinión, en la que entre otras cosas le decía que "tales asuntos eran deshonrosos"; pero luego siguió tratándole como si nada hubiera ocurrido, a pesar de lo cual, a partir de dicho momento, Voltaire ya no volvió a sentirse a gusto en Berlín. Y de repente, después de que el rey

dio pruebas reiteradas de indulgencia en las disputas literarias de Voltaire, se produjo el conflicto decisivo.

El presidente de la Academia de Berlín, el matemático Maupertuis, creía estar sobre la pista de una ley según la cual en todo movimiento la naturaleza sólo emplearía el menor esfuerzo, con lo que entró en disputa con un leibniziano alemán y utilizó la Academia para dirimir la cuestión en contra de éste. Voltaire, enemistado desde hacía tiempo con el presidente de la Academia, aprovechó la ocasión para tomar en una revista francesa posición en contra suya, ante lo cual el propio rey tomó la pluma para rebatir el artículo anónimo de Voltaire, calificándolo de libelo infame. La réplica de Voltaire fue la célebre sátira contra el presidente de la Academia de Federico el Grande, según la cual ésta trabajaba en los siguientes proyectos científicos: abrir el cerebro de los patagones para descubrir la esencia del alma; perforar un túnel que llegara al centro de la tierra, y finalmente, recubrir a los enfermos con resina para evitar la evaporación de la fuerza vital. Se trataba de deformaciones sumamente cómicas de ideas desarrolladas en las últimas obras del presidente. En presencia de Voltaire, el rey mandó quemar los ejemplares del libelo en el fuego de la chimenea, y le hizo prometer a éste por escrito que se comportaría mejor. Al llegar a Berlín, procedentes de Dresde, ejemplares de una nueva edición, Federico hizo quemar el libelo por el verdugo. Voltaire se asustó con esto sobremanera y no tenía ya más deseo que el de escapar de las garras del león, que ya le parecía sentir en la carne. El 16 de marzo de 1753, so pretexto de una cura, partió para Plombières, y ya nunca más volvió a poner los pies en Berlín.

En Leipzig, donde le alcanzó una carta conminatoria del presidente de la Academia, hizo publicar contra éste, a pesar de su promesa formal de guardar silencio a propósito de Maupertuis, una requisitoria humorística. Al propio tiempo aparecían en Berlín parodias de versos escritos por el rey. En esto se acuerda Federico que Voltaire tiene en su poder una colección de versos suyos que lastiman en lo más profundo a una serie de poderosos príncipes y princesas de su tiempo. En Francfort se los hace arrebatar, junto con otros manuscritos y la llave de chambelán. Los habituales métodos insidiosos de Voltaire dan lugar a las escenas más chuscas. Realiza un intento de fuga, pero es alcanzado y reconducido. "Sus ojos lanzaban llamaradas de cólera —cuenta Collini— y de repente avizoró la posibilidad de escapar por una puerta abierta hacia el patio." Todo el grupo se lanza en su persecución, aparece también Collini, para atender a su amo que está agazapado en un rincón, con los dedos metidos en la boca como para provocarse un vómito. '¿Se encuentra usted mal?', exclama el secretario asustado. *'Fingo, fingo'* (sólo estoy fingiendo), le contesta en voz baja su señor, que sólo había querido asustar a sus perseguidores." Este asunto de Francfort fue la causa de un odio por parte de Voltaire, que en adelante había de perseguir al rey en cartas y escritos con las mentiras más absurdas. Pero al propio tiempo emprendía Voltaire gestiones encaminadas a conseguir su reposición, con el propósito, probablemente,

de aprovecharlas para reforzar su posición ante la corte de París. El rey hizo como que no se daba cuenta de estas gestiones, y tampoco en París había lugar alguno en que se le viera con buenos ojos.

En otoño de 1754 se trasladó a Ginebra pasando por Lyon, y aquí, en la Suiza francesa, cuna de Rousseau, había de encontrar Voltaire un asilo filosófico para la últipa etapa de su vida. Compró la mansión Ferney, y después de las correrías incesantes de casi sesenta años, aquí, en las plácidas orillas del lago de Ginebra y en la medida en que un Voltaire pudiera gustar de ella, tuvo una existencia tranquila y a propósito para la meditación. Porque la necesidad de emociones, que recuerda en él las naturalezas femeninas vehementes, y la necesidad de disputas ociosas y de réplicas cáusticas le persiguió incluso en las bellas orillas del más ameno de los lagos. Sin embargo, hay algo de la placidez y de la luminosidad de la región en las pequeñas novelas que escribió por entonces y que, en su sosegado propósito didáctico, hacen pensar en el carácter de esta época. Una superior visión de conjunto parecida se observa también en la última redacción de proyectos históricos más antiguos, que se incorporaron ahora al célebre *Ensayo sobre las costumbres y el espíritu de las naciones.* Las cartas de Bolingbroke sobre el estudio y la utilidad de la historia habían sido para él, muchos años antes, el primer estímulo para esta obra que es sin duda el más profundo de sus trabajos científicos. Sin embargo, nada le proporcionó en aquel siglo de la tolerancia más prestigio que su actitud frente al célebre error jurídico de que fue víctima Jean Calas, en Toulouse, el 5 de marzo de 1762. Después de tantos años, de tantas aventuras y de innumerables trabajos, el patriarca de Ferney se había convertido casi en un personaje místico, en el que se creía ver encarnado el espíritu del racionalismo y de la tolerancia.

Pero tampoco había de faltar a su vida un final drástico. En efecto, al trasladarse a París en la primavera de 1778, las semanas que allí pasó se convirtieron para él, a la vez, en el momento en que había de realizar el resumen de su vida y de su fama, y en ocasión de su muerte. Presentósele entonces al anciano de 84 años de edad, Benjamín Franklin, para testimoniarle su respeto, llevando consigo a su nieto para el que solicitó la bendición del patriarca. Éste extendió sus manos sobre el niño hincado de rodillas y pronunció las siguientes palabras: "Dios, Libertad y Tolerancia". Pero la cantidad de los homenajes consumió las últimas fuerzas del anciano. En estas últimas semanas anteriores a su muerte, Voltaire se mantuvo igual a sí mismo. Hizo llamar a un abate, se confesó y pidió perdón a la Iglesia católica si en alguna ocasión la hubiera ofendido. Y a su secretario le escribía el 16 de febrero de 1778, como confesión postrera: "Muero adorando a Dios, amando a mis amigos y sin odio para mis enemigos, y condenando la superstición." Pareció reponerse pasajeramente, presidió la Academia y cosechó en el teatro grandes triunfos. Estaba lleno de nuevos proyectos y tenía grandes deseos de vivir. Murió en la noche del 30 de mayo.

También Strauss hace observar que el carácter de Voltaire, por mucho

que se analicen los detalles de su vida, permanece enigmático. Hay algo, en efecto, en este latino que nos impide simpatizar totalmente con él y comprenderle hasta el fondo. Lo que en él nos inspira admiración es su genio y su actividad infatigable; una pasión por la liberación de la sociedad y de los espíritus que, si no fue siempre pura, tampoco nunca se extinguió; un valor en esta lucha espiritual, que no iba ciertamente unido al valor físico de afirmar su dignidad de persona a persona, pero que a la larga nunca se dejó someter por el peligro o por los inconvenientes. Y si no podemos decir lo que fue, con tanto mayor claridad percibimos, en cambio, lo que aportó al espíritu europeo en desarrollo.

VII. VITTORIO ALFIERI

Para quien haya ejercitado su mirada en los fenómenos históricos y psicológicos hay pocas cosas tan fascinantes como el leer, en un país extranjero y querido, a sus grandes escritores, respirando el mismo aire que ellos respiraron en su día y rodeado por las mismas impresiones y por caracteres que llevan a la vista el parecido familiar con ellos. Soñando, leyendo y meditando bajo los naranjales y las ruinas de Italia, me he sumergido en Alfieri. Son éstos los mismos encantadores jardines y las mismas villas por los que solía pasear al escribir sus obras famosas; son los mismos tipos italianos que él elevó a la categoría de grandes personajes trágicos. Al leer su vida, escrita por él mismo, creo percibir el hálito de su gran carácter.

Esta vida de Alfieri escrita por él mismo es uno de los libros más amenos e interesantes que se hayan escrito en cualquier idioma. En lo tocante a los rasgos más fascinantes del carácter italiano, Alfieri es, según la expresión de Carlyle, un *representative man*, es decir, un carácter típico, que los representa en líneas grandes y claras. Platón ha desarrollado la teoría según la cual los rasgos fundamentales del hombre se hallan grabados con escritura mayor y más vigorosa en el carácter y la historia de los estados. Con estos signos escribe la naturaleza cuando crea grandes hombres, y en ellos podemos leer en forma clara lo que en la multitud se percibe en forma débil y confusa.

El propio Alfieri, en cuanto espíritu filosófico, es perfectamente consciente de este hecho y ello fue lo que le decidió a describir su propia vida y su carácter. "Me extendí en aquellas particularidades que, conocidas, podrán contribuir al estudio del género humano, cuyo secreto no puede develarse mejor que observándose cada cual a sí mismo... El estudio del hombre como perteneciente al género humano es el fin primordial de esta obra." * Desarrolla el pensamiento auténticamente filosófico de que no conocemos nada en forma tan íntima como nos conocemos a nosotros mismos y que, por consiguiente, de ninguna otra cosa es posible un estudio tan profundo. Su libro tiene un carácter eminentemente filosófico.

I

Lo mismo que Cavour y que los más grandes políticos y los caracteres más recios de la nueva Italia, Alfieri es piamontés de origen. La madre pertenecía a una familia saboyana, los Maillard di Tournon; el padre, un orgulloso piamontés acaudalado, de rancia nobleza, que alejado de la corte y de la ambición residía en Asti y aquí había contraído matrimonio, a los cincuenta años de edad, con una mujer joven. Nació en Asti, en la región del vino espumoso italiano, el 17 de enero de 1749. El padre murió, la

* Trad. esp. de Josefina Martínez Gastey, en *Maestros italianos,* I, pp. 1621-1930, Editorial Planeta, Barcelona, 1962.

madre contrajo nuevas nupcias, y en esta forma el muchacho creció independiente.

No tengo predilección alguna por los relatos de niñez y de escuela. En este terreno, en efecto, incluso un maestro consumado como Dickens tiene algo que no acaba de satisfacer. No, por cierto, que el desarrollo de un espíritu juvenil carezca de interés, sino que la mescolanza de recuerdos propios y empalidecidos y de observaciones exteriores que ofrecen, conserva siempre algo de insatisfactorio. En años posteriores, los procesos psíquicos de los niños nos resultan casi tan enigmáticos como los de los animales. Con visión inteligente, Alfieri destaca algunos rasgos psicológicos susceptibozar un retrato psíquico que de todos modos nunca podría aspirar a una veracidad completa. Así, pues, nos cuenta, para empezar, su primer recuerdo de la infancia. ¿Quién no sabe que una impresión ulterior cualquiera puede iluminar de repente, como un relámpago, la oscuridad de estas representaciones dormidas de la infancia, de modo que un rayo de luz parece despertar cierto número de ellas, en tanto que las demás permanecen inmóviles en aquella oscuridad? Este proceso causa un profundo interés psicológico a Alfieri. Su primer recuerdo es un tío del que sólo le habían quedado vivos en la memoria los zapatos de punta cuadrada, a la antigua usanza.

"Muchos años después, la primera vez que vi ciertas botas de fuelle que tenían también cuadrada la punta, como la de los zapatos que llevaba mi tío, muerto ya desde mucho tiempo atrás, y al cual no había vuelto a ver desde que tuve uso de razón, despertáronse en mí las antiguas sensaciones que experimenté al recibir las caricias y confites del tío, de suerte que recordé hasta el sabor de los confites repentina e intensamente en un rapto de imaginación. Me permito escribir estas puerilidades porque es posible que no sean del todo inútiles a los que especulan con el mecanismo de nuestras ideas y con la afinidad de los pensamientos con las sensaciones."

Luego, después de los cinco años, recuerda como primera manifestación vehemente de sus sentimientos el intenso dolor que le produjo la separación de su hermanita preferida. También al respecto hace una fina observación psicológica: encuentra dicho dolor totalmente análogo, en efecto, al que sufrió al separarse en su adolescencia de una muchacha a la que quería y de un amigo muy querido.

"Y el recuerdo de aquel primer dolor en mi corazón me ha hecho deducir que todos los amores del hombre tienen el mismo motor."

Paso por alto los demás recuerdos infantiles. Alfieri empieza la segunda etapa de su vida con su ingreso, a los nueve años, en la "Academia" de Turín. La diligencia nos lleva ahora a esta ciudad, y el petulante pequeño aristócrata le paga al primer postillón un doble forraje, "con lo cual me gané la simpatía del otro, que nos conducía con la rapidez del rayo, dirigiéndome de vez en vez miradas y sonrisas reveladoras de la esperanza de que obtendría para él una recompensa igual a la que ya alcancé para su compañero. El administrador, que era viejo y obeso y en la primera posta había agotado todo el repertorio de historietas y cuentos para consolarme,

dormía ahora profundamente. La velocidad del coche me proporcionaba enorme placer, que nunca hasta entonces había experimentado... Así llegué a Turín".

En Turín pasó los cursos de la academia, en la que parece que a la sazón no se aprendía mucho. Destaco aquí la descripción que nos da de la clase de "filosofía", o sea de la llamada lógica aristotélica. Tenía lugar después de la comida: "nosotros, los alumnos, envueltos en nuestros mantos, dormíamos como leños. En el aula no se oía más que la voz desfallecida del profesor, que a su vez dormitaba, y los ronquidos de los estudiantes de filosofía, que con sus altos y bajos formaban un divertido concierto".

Son dignas de observarse las impresiones que en dicha época despertaron en ese temperamento apasionado las primeras ideas poéticas. Fue la música. La actitud de Alfieri en relación con la música es muy parecida a la de un poeta alemán que le está además emparentado en muchos otros aspectos. Me refiero a Heinrich von Kleist. Ambos pertenecían a la nobleza más pura; el uno, del sobrio norte italiano, el otro, del estado militar y burocrático del norte alemán; ambos se habían formado en una especie de desprecio a toda actividad intelectual; la pasión, el afecto ardiente, constituyen en ambos el alma de sus poemas, y este sentimiento les llevó a ambos a componer aquellos dramas en los que resuenan en cierto modo fuertes pasiones. Esto es lo que determinó en ambos tanto el tono oscuro de sus concepciones del mundo como su inclinación por el arte profundamente íntimo de los afectos. Alfieri nos cuenta hasta qué punto le impresionara la música de una *opera buffa,* la primera ópera que escuchó.

"El brío y la variedad de aquella divina música me hicieron vivísima impresión, dejándome, por así decir, un surco de armonías en los oídos y en la imaginación, agitando de tal suerte mis fibras más recóndidas que durante varias semanas estuve sumido en una melancolía que a la vez me producía desgana y repugnancia por los estudios que hacía y excitaba de tal manera mi imaginación que, si hubiese sabido hacer versos, habría expresado bellísimos conceptos... Y fue aquélla la primera vez que pude observar el efecto que la música me causaba, quedando grabado en mi memoria porque hasta entonces yo no había experimentado una emoción más intensa... Nada despierta en mí afectos tan diversos y terribles, y casi todas mis tragedias han sido ideadas durante una sesión musical o pocas horas después."

Éste es el mismo hombre sensible que declara luego: "El movimiento y el aire libre han sido siempre para mí elementos de vida... y los resortes más poderosos el amor a la gloria y la alabanza."

Y por esta época compuso también su primer soneto.

Los cursos de física y ética no transcurrieron mejor que el de filosofía. A pesar de que en aquélla tuviera de profesor al excelente físico Beccaria, no por ello le tomó el menor interés. A los quince años pasó a la clase superior de la academia, cuya mayor libertad había estado esperando con impaciencia. Sólo que aquella libertad, ahora que el distinguido noble quinceañero era vigilado en forma más estricta, no consistía en realidad

sino en la alternancia ininterrumpida de intentos encaminados a escapar por cuenta propia fuera de los muros de la academia y de periodos prolongados de severo arresto. Y como quiera que el joven aristócrata era lo bastante obstinado como para declarar al salir de cada arresto que a la primera oportunidad volvería a valerse de su derecho para moverse libremente por su cuenta en Turín, acabó finalmente por permanecer en arresto por tres meses enteros. Y aquí es donde aparece a las claras su terquedad: "no me dejaba peinar, ni tampoco me vestía, por lo que parecía muchacho salvaje. Se me había prohibido terminantemente salir de mi habitación, pero permitían que me visitasen mis fieles amigos de las carreras de caballos. Mas yo parecía sordo, mudo y, como cuerpo inanimado, estaba siempre inmóvil y tendido sin escuchar lo que decían ni contestar a las preguntas que me hacían mis amigos. Así permanecía horas enteras, con la mirada fija en el suelo, los ojos llenos de lágrimas, pero sin llorar."

Pero; ¡qué contrastes encierra ese temperamento impetuoso! Decidido antes a morir que a ceder ante sus maestros, sale libre en ocasión del casamiento de su hermana con el conde de Cumiana; por intercesión de éste le es levantado el arresto y se le conceden las libertades que él había exigido.

"Con motivo de la boda... pude comprar el primer caballo de silla para mi uso: un magnífico animal de raza sarda, pelaje blanco, de formas elegantes y esbeltas, especialmente la cabeza, el cuello y el pecho. Lo quería con locura y no puedo acordarme de él sin emoción. Mi pasión llegó a ser tan exagerada que perdía la tranquilidad, el sueño y el apetito cuando me parecía que sufría alguna indisposición, cosa que sucedía con frecuencia porque el caballo era muy fogoso y muy delicado a un tiempo y cuando lo montaba, pese al cariño que le tenía, lo maltrataba si no me obedecía cuando le daba un tirón de riendas."

Y apenas entra en posesión de su libertad, vemos al joven noble de la academia, que a la sazón contaba quince años, mantener ocho caballos, hacerse construir un carruaje y recorrer a toda velocidad en compañía de jóvenes ingleses distinguidos, siempre con nuevos atavíos y nuevos caballos, Turín y sus alrededores. Esto recuerda los relatos juveniles sobre un Leonardo da Vinci o un Lord Byron. En esta época estuvo dos años seguidos sin abrir un libro, como no fueran un par de novelas francesas y una que otra obra de Voltaire.

Así abandonó en septiembre de 1766 la academia para ingresar en un regimiento en Asti, pero la subordinación no se había hecho para él, y ansiaba con toda el alma viajar libremente de un sitio para otro. Sólo que sabía muy bien que a los diecisiete años de edad ningún tutor del mundo le dejaría viajar solo y libre por Europa. Así, pues, se asoció a un ayo inglés, que ya llevaba consigo a través de Europa a un flamenco y un holandés y, aunque con dificultad, acabó por obtener del rey, que observaba con algo de desconfianza su carácter obstinado, el permiso para su primera gran excursión. Con ello entra, según su propia división en periodos, en la tercera etapa de su vida, la de la adolescencia.

II

Los temperamentos apasionados que con sus obras intelectuales o artísticas han logrado alcanzar fama, han seguido, por lo general, un camino muy distinto. Unos se desarrollaron en lucha impetuosa entre su caudal imaginativo y su pasión borrascosa. Tales fueron Rousseau, Goethe, Schiller y Schopenhauer. Pero a su lado hay algunos que empezaron a vivir los años juveniles con indómita y apasionada alegría de vivir, poco afectados por la reflexión. Uno de éstos fue Alfieri.

"La mañana del día 4 de octubre de 1766, con indecible júbilo, y tras una noche de insomnio empleada en trazar los más fantásticos proyectos, salía de Turín para emprender el tan deseado viaje. Los dos jóvenes de que ya he hablado, el ayo inglés y yo íbamos en un carruaje, llevando dos criados en el pescante; nos seguían otros dos en una calesa y, a guisa de correo, cabalgaba mi ayuda de cámara. No era éste, empero, como se podría suponer, el vejete que tres años antes dejé en Turín, sino un excelente sujeto, llamado Francisco Elía, que a la muerte de mi tío, el virrey de Cerdeña, a quien había servido por espacio de unos veinte años, pasó a mi casa. Acompañando a mi tío había viajado por Cerdeña, Francia, Inglaterra y Holanda. Hombre listo, ingenioso, de una actividad nada común —valía él más que los otros cuatro criados juntos—, será desde ahora el primer personaje de la comedia de mis viajes, de los que fue el único y verdadero guía y patrón, dada la absoluta incapacidad de los ocho viajeros que éramos chiquillos o viejos convertidos en chiquillos."

¡Qué viaje! El único placer de Alfieri consistía en recorrer las regiones a caballo o en el coche. Supone que estaba poseído por una especie de incapacidad para detenerse en algún sitio. A esto se añade un rasgo, derivado por completo de su temperamento orgulloso, que recuerda la sensibilidad de Cavour, su compatriota, y es característico de aquellos tiempos. Hablaba un galimatías ora en inglés ora en francés —como que provenía de una región y una ciudad bilingües—, y en cuanto al italiano aparentaba no entenderlo. Dejémosle exponer a él mismo sus motivos.

"Buscando después la razón de tan necia preferencia, hallé que era un falso amor propio individual lo que a ello me impulsaba, sin que yo lo advirtiera. Habiendo vivido dos años con ingleses, oyendo ponderar en todas partes su poder y sus riquezas, viendo cuán grande era su influencia política y viendo, al mismo tiempo, cuán pobre y muerta estaba Italia y a sus hijos divididos, débiles, envilecidos y esclavos, me avergonzaba de ser y parecer italiano, y nada que fuera privativo de ellos quería saber ni practicar."

Y al serle mostrado en Milán en la Biblioteca Ambrosiana un manuscrito autógrafo de Petrarca, lo rechazó, "como un alóbroge", diciendo que no sentía interés alguno por tales cosas. Sin embargo, se impresionó profundamente al encontrarse en Florencia ante la tumba de Miguel Ángel.

"Al reflexionar un poquito sobre la memoria de aquel hombre tan famoso, comprendí desde ese momento que sólo resultaban verdaderamente

grandes los hombres que dejaban una cosa estable hecha por ellos. Pero semejante reflexión aislada, en medio de la inmensa disipación mental en que vivía continuamente, venía a ser, como suele decirse, una gota de agua en el mar".

Permaneció entonces en Florencia un mes, para aprender inglés, en tanto que el italiano toscano, en su magnificencia, pasaba a su lado sin dejar en él la menor huella —curioso ejemplo de la obstinación de los italianos de las montañas septentrionales—; ¡en él, que estaba predestinado a convertirse en el mayor poeta moderno en dicho idioma! Sin embargo, al llegar a Roma le palpitaba el corazón, y la noche anterior al día en que había de entrar en la ciudad sacra de los italianos, tan llena de recuerdos inmensos, que hacían asimismo latir su corazón más aprisa, no durmió. En esta forma recorrió su patria de un lado a otro y halló al fin la manera de deshacerse en Nápoles del ayo y de los otros dos muchachos, ya que nada deseaba tanto como viajar en completa libertad. Supo ganarse al ministro sardo de Nápoles a tal punto, que éste le consiguió del rey dicho favor; es más, le dio tal impresión de talento y seguridad, que aquél llegó a fundar grandes esperanzas en una carrera diplomática de Alfieri, idea en la que su fantasía se complacía en medio de sus distracciones.

"Guardé mi deseo como un secreto sin comunicarlo a nadie, limitándome a observar una conducta muy ordenada y muy seria, acaso superior a mi edad. Mas esto era obra de mi carácter más que resultado de mi voluntad, pues siempre fui grave y recto, sin imposturas, y ordenado, por decirlo así, en el desorden, pues casi nunca cometí una falta sin saberlo. Yo vivía entretanto sin conocerme a mí mismo; no me consideraba con capacidad para nada; no sentía impulsos hacia algo determinado, a no ser la melancolía; no hallaba nunca paz y tranquilidad y no sabía jamás lo que quería. Obedeciendo ciegamente a mi naturaleza, no podía conocerla ni estudiarla."

De Italia pasó en 1767 a Francia. Uno de los motivos que le habían decidido a emprender este viaje era el deseo de disfrutar el teatro francés. Pero ya en Marsella se dio cuenta de que dicho teatro no le satisfacía por completo, dándose el caso que hallaba un placer mucho más puro en la comedia que en la tragedia: ¡él, que había de poner más adelante los cimientos propios de la tragedia italiana!

"Reflexionando después sobre el particular, comprendí que una de las principales razones de mi indiferencia por la tragedia era la de que en casi todas las tragedias francesas había escenas enteras, y a veces actos completos, en los que se introducían personajes secundarios que enfriaban mi entusiasmo porque alargaban sin necesidad la acción o, mejor dicho, la interrumpían."

Cree encontrar otro motivo en la monotonía de los versos y en el lenguaje falto de melodía de la tragedia francesa. Pero no le vino entonces ni la más remota idea de escribir él mismo para el teatro. Un día frío y brumoso del mes de agosto de 1767 llegó a París en medio de uno de sus achaques de melancolía, se instaló en un hotel del Faubourg St. Germain

y, durante todo el tiempo que permaneció en esta ciudad, no volvió a ver el sol.

"Y mis juicios morales —añade en forma característica—, más poéticos que filosóficos, se resentían y no poco de la influencia de la atmósfera. La primera impresión de París se grabó en mi mente de tal manera que, aún hoy, veintitrés años después, perdura en mi imaginación a pesar de que la razón la combate y condena."

Influyó también en su estado de ánimo que el embajador sardo estuviera precisamente ausente, porque el gentilhombre de dieciocho años empezaba en todas partes por hacerse presentar inmediatamente a la corte por el embajador de su rey. Mucho más le gustaron Inglaterra, en la que le atrajo la libertad y la justicia de la administración pública, y Holanda, en cuyo ambiente tranquilo se despertó en él por vez primera la vocación por los libros y las ideas.

Después de una ausencia de dos años, el joven Alfieri regresó en 1769 a Turín, habiendo madurado físicamente, pero hallándose en cuanto a desarrollo científico prácticamente igual que al emprender el viaje. Sin embargo, se había despertado en él un sentimiento de vacío, una necesidad de desplegarse espiritualmente. En Ginebra había comprado obras de Rousseau, Montesquieu y Helvetius, en los que ahora se sumergió. Al leer la *Nueva Eloísa* de Rousseau, su propia sensibilidad apasionada le inspiró una aversión que por mi parte considero sana.

"Encontraba en aquel libro tanto amaneramiento, tanto rebuscamiento y tanta afectación de sentimientos, tan poca verdad, tanto fuego en la cabeza y tanto frío en el corazón, que no pude acabarlo."

Y fue sano asimismo su entusiasmo por Montesquieu.

"El libro que en el invierno me hizo pasar horas deliciosas fue *Vidas de los hombres ilustres* de Plutarco, algunas de las cuales, como las de Timoleón, César, Bruto, Pelópidas y Platón, entre otras, leí cuatro o cinco veces, con tales transportes de entusiasmo y aun de furor que me hacían prorrumpir en gritos y en llanto, de tal manera que se me hubiera podido tomar por loco. Al leer ciertos rasgos de aquellos hombres extraordinarios saltaba de mi asiento agitadísimo, realmente enloquecido, y derramaba lágrimas de dolor y rabia por haber nacido en el Piamonte en tiempos y con gobiernos que impedían la realización de toda empresa elevada, en que nada se podía decir y en que inútilmente se tenían grandes ideas y profundos sentimientos."

En *Los bandidos,* Schiller tiene un pasaje en el que expresa esta misma emoción dolorosa y violenta; pronuncia casi literalmente las mismas palabras en relación con Plutarco. Tanto la tragedia de Schiller como la de Alfieri surgen de un espíritu magnánimo, heroico él mismo y capaz en otros tiempos y en otras circunstancias de vivir una vida heroica. Y aquí se advierte en ambos poetas trágicos la conexión que existe entre la disposición natural y la misión histórica. En efecto, ambos ponen en las tablas, que representan el mundo, ante los ojos de sus respectivas patrias desmembradas, que no ofrecían escenario adecuado para actividad política

alguna, heroísmo y magnanimidad que llevaban en ellos y que, de buena gana, habrían traducido en acciones; y al no poder ser héroes en su época, transportaban a sus pueblos a épocas heroicas.

En estas ocupaciones, su taciturnidad, su melancolía y su desprecio de los placeres comunes fueron creciendo. Se efectuaron varios intentos para llevarle por los caminos regulares de sus iguales, pero todos ellos se desvanecieron como el humo. Había aceptado ya el matrimonio con una heredera distinguida, pero, por fortuna para ambos, ésta lo rehusó. También la carrera diplomática le gustaba, pero junto con el matrimonio ventajoso desapareció también esta posibilidad. Así, pues, volvió a su antigua vida inquieta de viajes. Procedente de sus bienes disponía de una renta anual de 2 500 cequíes, y con esto se consideraba suficientemente rico para poder satisfacer de por vida sus necesidades.

Al Plutarco siguieron nuevamente las experiencias de cortes y países, esta vez incluso hasta Rusia y Suecia. Pero parece contemplarlas ahora con otros ojos. Su ingenuidad aristocrática ya no era la misma, pues no en vano había leído a Plutarco. Los dos personajes más importantes que podía ver entonces en Europa eran Federico el Grande y Catalina de Rusia. A Federico le vio con una especie de horror apasionado, y en cuanto a Catalina evitó verla en absoluto. La monarquía absoluta y el militarismo como base de la misma se habían convertido en objeto de su hostilidad más vehemente.

Inició su viaje en mayo de 1769. Además de Plutarco le acompañaban constantemente los *Essais* de Montaigne, y al leer las citas se dio cuenta de que no sólo había olvidado el poco latín que en su día aprendiera, sino que incluso se veía obligado a saltar los pasajes tomados de poetas italianos, porque aun los pasajes más cortos le hubieran sido muy difíciles de comprender correctamente.

"Al entrar en los dominios de Federico el Grande, que me parecieron la continuación de un solo cuerpo de guardia, sentí duplicarse y triplicarse mi horror por la infame profesión militar, base de la todavía infame autoridad arbitraria, que es el fruto necesario de tantos millares de satélites asalariados. Fui presentado al rey, y al verlo no sentí ni maravilla ni respeto, sino más bien indignación y rabia, que se multiplicaban en mí más y más al ver tantas cosas que no eran como deberían ser y que siendo falsas usurpaban la apariencia y fama de verdaderas. El conde de Finck, ministro del rey, que fue quien me presentó, me preguntó por qué no me había puesto el uniforme, ya que estaba al servicio de mi rey. 'Porque —le respondí— me parecía que en esta corte ya había bastantes uniformes'. El rey me dirigió las frases de costumbre; y yo le examiné de pies a cabeza mirándole a los ojos irrespetuosamente y dando gracias al cielo que me libró de nacer esclavo suyo. Salí de aquel cuartel general prusiano a mediados de noviembre aborreciéndolo tanto como merecía."

En Rusia ya ni se presentó a la "famosa autócrata Catalina".

"Tampoco quise... ver la cara de una soberana que tanto daba que hablar en estos tiempos. Buscando después la verdadera razón de tan sal-

vaje e inútil conducta, he llegado a convencerme de que fue una intolerancia de mi inflexible carácter, debida al odio acendrado a la tiranía en general, personificada en una persona acusada, y con razón, del más horrible delito: de haber sido quien ordenó el asesinato de su marido. Me acordaba también de haber oído contar que entre los muchos pretextos aducidos por los defensores de tamaño crimen estaba que Catalina II, posesionándose del imperio, había querido poner remedio a tantos males ocasionados por su marido al Estado, y resarcir en parte los derechos de la Humanidad, tan cruelmente lesionados por la esclavitud general y total del pueblo de Rusia, dándole una Constitución justa. Pero, habiendo encontrado ya aquella nación sumida en la esclavitud después de transcurrir seis años del reinado de aquella Clitemnestra filósofa, y viendo la maldita casta militar sentada en el trono de San Petersburgo, quizá más segura que la de Berlín, me rebelé y no pude por menos de sentir desprecio hacia aquel pueblo y odio indecible hacia aquellos inicuos gobernantes."

Así, pues, bajo la influencia de la historia de los antiguos héroes de su patria y de Grecia, el gentilhombre piamontés se había convertido ya por aquel tiempo en el apasionado republicano que se revela después en sus tragedias. El odio a los tiranos le llenaba el alma, y este odio suele adoptar en los miembros de antiguos linajes, como en los casos de Lord Byron y de Alfieri, un carácter particularmente arrogante. Frente a las dinastías europeas, en efecto, éstos se sienten un poco como sus pares y, debido a su posición, su odio tiene algo de cólera personal y de guerra arrogante.

Los hombres que toman su punto de partida en la vida, en los viajes y en el conocimiento directo del mundo y a los que sólo les pasan unos pocos libros por las manos no suelen depender tanto como suele suponerse de que el azar les ofrezca tal o cual libro. Alfieri estuvo bajo la influencia especial de dos autores. Plutarco y Montaigne. Ahora bien, por mucho que éstos difieran entre sí, ambos correspondían al rasgo idealista y, a la vez, reflexivo y un tanto sombríamente especulativo de su carácter. Por otra parte, dichos hombres suelen asimilarse lo que les es afín con mucho mayor fuerza y suelen sentirse mucho más estimulados por ello en su propia actividad que aquellos que ponderan las ideas de los escritores más diversos. Sin darse cuenta de ello, Alfieri había encontrado en Plutarco la materia y las ideas básicas de la mayoría de sus tragedias, y con Montaigne fue formando paulatinamente la tónica, por así decir, de su carácter.

III

Eran ya inminentes los acontecimientos de su vida que habían de llevar a Alfieri a orientarse hacia la profundización intelectual y la producción poética. Un carácter impetuoso como el suyo, falto de toda formación e independiente de toda disciplina exterior, sólo podía llegar al equilibrio intelectual a través del curso natural de sus propias pasiones. Hay tem-

peramentos fuertemente apasionados que por virtud de una educación moral o intelectual seria se ven orientados directamente hacia aquellos ideales auténticos y constantes de vida a los que tienden ya espontáneamente por impulso propio. Tales fueron, en dominios muy distintos, Platón, Fichte, el ministro von Stein y algunos grandes estadistas ingleses. Hay otros, igualmente apasionados, a quienes la necesidad o las consideraciones del amor propio, de la familia o de la opinión pública los impelen en forma permanente hacia grandes objetivos. Casi todas las naturalezas apasionadas se encuentran en uno u otro caso o, con mayor frecuencia, según las circunstancias, en ambos a la vez. Pero Alfieri carecía de toda formación, era al parecer totalmente independiente y demasiado pronto, a la edad de la mayor violencia de las pasiones, fue dueño de su destino. Por consiguiente, el gran drama de las pasiones y de su destino se desarrolla en su vida en forma perfectamente pura. En esto reside el interés que esta vida suscita en primer término, un interés único que va mucho más allá del que despierta como eminente poeta italiano. Spinoza ha hecho de las pasiones y su liberación el tema de su obra inmortal, otra especie de *Divina Commedia,* que conduce del infierno, a través del purgatorio, al paraíso. La vida de Alfieri constituye un ejemplo ilustrativo de las leyes eternas que aquél descubrió. Es uno de aquellos casos más bien raros en los que se pone de manifiesto sin violencia una relación psicológica fundamental. Es lo que Bacon designa como caso eminente para la investigación inductiva.

Los distintos elementos afectivos se destacan en Alfieri alternativamente. Son un afán indomable de distinguirse entre sus iguales, una inquietud incesante que le empuja de un lugar a otro y una necesidad absoluta de independencia. Cada uno de ellos tiene su historia propia, y un genio trágico, un genio de la más sutil y profunda penetración psicológica, escribe en su autobiografía dicha historia en la forma más amena posible. Cómo su necesidad orgullosa de independencia le hiciera obstinado al principio, en sus años escolares, hasta la demencia; cómo se rebela luego, de soldado, contra la subordinación; cómo durante sus viajes aquella necesidad le hace insoportable a su honrado ayo y, finalmente, cómo sobre la base de sus primeras y muy amplias generalizaciones le llena el alma de odio contra las cortes absolutas de Europa, odio que irrumpe luego en las formas más curiosas. Sin embargo, todas estas pasiones se calmaron, según parece, al despertar en él el amor. Las complicaciones que de ahí resultan presentan un aspecto trágico al lado de uno cómico, lo mismo que los antiguos unieron la poesía trágica y la cómica, y juntaban a Eurípides con Aristófanes, para expresar el drama de la vida y sus pasiones en su totalidad. En el caso de Alfieri estas complicaciones están ligadas por completo al desarrollo de su genio. Él mismo representa en ellas, en tres grandes actos, por así decirlo, el poder de las pasiones sobre su ánimo, y en el cuarto el desenlace, al que designa como *liberazione vera.* Lo mismo que a la "servidumbre humana" bajo las pasiones, hace seguir Spinoza la liberación, así se halla Alfieri, hasta "el tercer cautiverio, en los lazos del

amor", de los que sigue la "verdadera liberación", que consiste tambien para él en la contemplación intelectual. En esta forma se tocan el pensador y el poeta.

No voy a tratar, por mi parte, de relatar las tres historias en su curso ascendente. No hay más alternativa, en efecto, que traducirlas en su totalidad, pues suenan como las novelas de Cervantes, o narrarlas en forma muy sumaria. Porque lo esencial está precisamente, en mi sentir, en la iluminación dual: en las grandes complicaciones de estas humanísimas y poderosísimas pasiones; en efecto, lo trágico y lo cómico van siempre inseparablemente unidos, y así es como lo ve el propio Alfieri. Lo ve a la manera de un Shakespeare, de menor categoría, por supuesto. Lo ve más profundamente que en cualquiera de sus tragedias, ya que nadie estará en condiciones de ver otra historia más profunda y verídicamente que la de su propia vida.

La primera historia se inicia en forma graciosa y tranquila. Es más bien un ensueño profundo y feliz, uno de aquellos ensueños sin final, o incluso sin propósito de final, cuyo tipo eterno nos lo proporcionan Estrasburgo y Sessenheim en *Poesía y verdad.* Esto ocurrió durante el primer viaje de Alfieri. Y en el punto de la *Autobiografía* en que nos hallamos ahora, o sea cuando en su segundo viaje Alfieri abandona los estados nórdicos para pasar a Inglaterra, se inicia otra historia en la que se funden extrañamente un carácter impetuoso, una pasión auténtica y una obstinación extravagante. En ella toda traza de consideración hacia su futuro se ha esfumado, y se hace necesario que su honor mismo se vea afectado para que despierten en él el orgullo y la conciencia de su persona y se decida a romper los lazos. Se mueve dentro de ellos como un aletargado en el abismo de lo trágico y resulta al propio tiempo una figura cómica. Ya en ocasión de su primera estancia en Inglaterra se había encontrado con una distinguida dama inglesa de belleza tal, que su sólo recuerdo le hacía más amable el mismo suelo inglés, aunque su sentimiento no pasara de un ensueño feliz.

"Mas como a mi regreso estaba yo algo más civilizado y en edad más apropiada al amor, y no lo bastante enmendado del primer acceso de esta infausta enfermedad... caí entonces en esta otra red, y con tal pasión me enamoré que aún hoy, que lo describo sintiendo el primer helor del noveno lustro, me estremezco al recordarlo."

Alfieri gusta de esta clase de giros, según los cuales la representación del objeto conmueve el ánimo aun después de muchos años y le hace temblar, artificio muy adecuado, efectivamente, para expresar la fuerza de las emociones. Hay en *David Copperfield* un pasaje análogo, cuando, disponiéndose a contar en esa especie de biografía la muerte horrorosa de su amigo de juventud, Dickens dice que ya al principiar el relato dicho pasaje del mismo se le hacía angustiosamente presente, cual una cima montañosa que no se creía con fuerzas para superar. Y describe luego en forma admirable su estado de ánimo en la época anterior a la catástrofe.

"Pero mi estado de ánimo era tan loco y frenético, que no me cuidaba de cualquier cosa que pudiese suceder, aunque las preveía todas."

Un duelo, un proceso terrible, un desengaño más horrible todavía y, lo más espantoso de todo: el experimentar en sí mismo que aun las perspectivas más claramente humillantes no ejercían el menor poder sobre su pasión. Finalmente se dio a la fuga.

Entonces, en un estado de ánimo en que ningún objeto exterior hubiera tenido fuerza suficiente para distraerle, se sumió por vez primera, en el curso de su viaje de Inglaterra a Francia y España, en los grandes poetas y escritores de su patria, que han dejado descripciones inmperecederas de las pasiones humanas, sus motivos y su historia. Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso, Boccaccio y Maquiavelo se convirtieron en sus favoritos.

"Fue desgracia mía (pero quizá suerte de otros) que en aquel tiempo no tuviese ningún medio ni posibilidad de pergeñar en versos mis diversos pesares y sentimientos: que en aquellas soledades en continuo movimiento habría versificado un diluvio de rimas, siendo infinitas las reflexiones melancólicas y morales, así como también las imágenes, ya tristes, ya alegres, cuerdas o locas, que se iban agolpando en mi mente. Pero no conociendo perfectamente ningún idioma y no soñando ni por acaso que hubiera de escribir cosa alguna ni en prosa ni en verso, me contentaba con rumiar entre mí y llorar luego a más no poder y sin saber por qué, y reír del mismo modo; dos cosas que, si no derivan en escrito alguno, son tenidas por meras locuras (*pazzia*), y lo son; pero si alumbradas en escrito se llaman poesía, y así es."

Ésta es la poesía tal como la siente un temperamento italiano.

Este estado de ánimo lo ilustra mejor que nada un acontecimiento que él mismo sólo llega a comprender más tarde mediante la consideración de que, alimentadas por sus cavilaciones solitarias sobre sus experiencias e ideas, sus emociones habían alcanzado un grado tal, que bastaba la más mínima ocasión para provocar una explosión. Su ayuda de cámara, Elía, procedente de una familia devota de su casa, muy superior a él en años y experiencia, le había acompañado a través de todas las aventuras de sus años de viaje y le había protegido en esa forma en que sólo los servidores de los países meridionales saben proteger a sus amos; impera allí, en efecto, una relación familiar distinta entre amos y criados, como puede verse en toda buena comedia italiana. Pues bien, es el caso que una noche, al componerle este Elía a su amo el peinado, le arrancó uno o dos cabellos, lo que bastó para que Alfieri le arrojara a la cabeza un candelabro que le causó una profunda herida. El criado se le abalanza, Alfieri echa mano a su espada, y sólo logran separarlos unos españoles que han acudido al tumulto. Luego, deja tranquilamente que el italiano duerma cerca de él, en el mismo cuarto, como de costumbre, aunque sabe el peligro que corre su vida y todos los españoles le den ya por perdido. "Esta extraña mezcla de ferocidad y generosidad por parte de entrambos no será fácilmente comprensible para quien no conozca las costumbres y la sangre de los piamonteses."

Así regresó a Turín. Al hacerle su tutor nuevamente la proposición de

una carrera diplomática, contestó que había visto a los reyes de cerca y ni siquiera le gustaría representar al Gran Mogol, cuanto menos, pues, al más pequeño de los reyes de Europa. El tutor, que era gentilhombre de cámara del rey, nunca le volvió a hablar de ello. Instalóse, pues, una bella casa en Turín, hizo de las suyas con compañeros de su condición y "caí de nuevo en los lazos de otro triste amor".

"Me inspiraba este amor una dama distinguida por su nacimiento, pero de no muy buena reputación y también entradita en años, ya que era mayor que yo nueve o diez."

Su amor por ella se le antojaba una especie de servidumbre, y este sentimiento se hacía cada vez más fuerte con el correr de los días. Se daba cuenta de lo que había de indigno en esta pasión y sin embargo sucumbía a la misma. Por dos veces trató de liberarse, consiguiéndolo sólo a la segunda, y en esta época de grandes luchas y disgusto profundo acerca de su situación se produjeron sus primeros ensayos, encaminados a olvidar por un momento en un mundo poético al mundo real.

La forma como empezó a sentir en sí algo de poeta trágico es muy suya. La dama sufrió una larga enfermedad y él pasaba muchas horas junto a ella, sin que su estado le permitiera hablar demasiado.

"En una de aquellas ciertamente poco divertidas sesiones, movido por el tedio, tomé cinco o seis hojas de papel, que me cayeron al alcance de la mano, y comencé tal cual, sin estilo ninguno, a borronear una escena de no sé como llamarla, si tragedia o comedia, si de un solo acto, o de cinco, o de diez; en definitiva, un conjunto de palabras ya en forma de diálogo, ya versificada, entre un tal Fotino y una mujer, y una Cleopatra, que intervenía después de un largo diálogo entre los dos primeros citados... Examinándola ahora, tanto más extraña me parece mi repentina empresa, cuanto hacía más de seis años que no había escrito una sola palabra en italiano, y pocas y raras veces y a larguísimos intervalos lo había leído."

Cuenta que copió el ensayo, no sin sonreír al copiarlo, y hace observar con razón que, en este intento, la reina hubiera podido llevar otro nombre cualquiera, pero que no hacía mucho que en una antecámara había visto un tapiz que representaba a Antonio y Cleopatra, lo que le había quedado en la memoria, y así se había decidido por dicho nombre. En realidad, el fragmento que Alfieri comunica no difiere mucho en sus héroes y sus confidentes de las tragedias francesas más corrientes. Alfieri se dio perfecta cuenta más adelante de que Cleopatra constituía una materia trágica muy deficiente, pero, lo mismo que las primeras escenas habían surgido del sentimiento de su propio estado de ánimo, este sentimiento lo ató por mucho tiempo aún a dicho tema. El fragmento quedó en reposo durante un año.

"Vino pues, un día en que, entre mi desvarío y soledad casi continuos, cayó bajo mi vista, y entonces dándome cuenta como un relámpago de la semejanza entre mi estado de ánimo y el de Marco Antonio, me dije a mí mismo: 'Voy a proseguir esta obra, rehaciéndola si es preciso, desarrollando en ella los afectos que me devoran y haciéndola representar esta

primavera por los cómicos que vengan'. Apenas me entró esta idea, cuando (como si viese en ello mi curación) comencé a emborronar folios, a remendar, cambiar, cortar, unir, proseguir, recomenzar y, en suma, a desatinar de otra forma en torno a aquella desventurada y malnacida *Cleopatra* mía."

Así, pues, como es natural que ocurriera con la primera creación de un temperamento tan ardiente, la primera tragedia de Alfieri nació no como obra de arte, sino como una especie de confesión de su interior apasionado, como expresión informe, pero poderosa, de sus sentimientos, sus sufrimientos y su destino.

Y en forma peculiar iba ligada a lo que él designa como su "verdadera liberación". El sentimiento de lo que había de indigno en su pasión, le había hecho intentar ya la fuga, pero en vano. Ahora se encerró por completo en su casa y empezó a cavilar sobre sus ideas. También por entonces, para ligarse a sí mismo en su decisión frente al mundo, recitó como improvisador, en un baile de máscaras durante el carnaval, una acusación formal en verso contra el amor. Y cuenta él mismo esta anécdota como auténtico "monumento de mi capacidad para todo convencionalismo".

Así nació la *Cleopatra terza,* refundición de la tragedia mencionada, que fue puesta en limpio en 1755 y se representó en Turín aquel mismo año. Lo que de ella nos dice es como una escena de la corte de Turín: costumbres principescas, odio a la tiranía y las ideas políticas que fermentaban en su mente ardiente. La tragedia gustó al público, y "después de aquella fatal velada, me entró en vena tal desasosiego y deseo de conseguir merecidamente un día un verdadero triunfo teatral, que jamás me había asaltado una fiebre de amor con tal ímpetu".

En este punto pasa revista a los medios de los que entonces disponía. "Un ánimo resuelto, tenacísimo e indómito; un corazón lleno a rebosar de afectos de toda clase, entre los cuales predominaban, extrañamente entremezclados, el amor, con todas sus potencialidades, y una profunda y feroz rabia y aborrecimiento hacia cualquier forma de tiranía." Ningún conocimiento del arte trágico, fuera de unos vagos recuerdos del teatro francés y, sobre todo, ningún conocimiento verdadero del idioma en que componía. Y al darse cuenta de ello, formó su propósito, expresión de su formidable fuerza de voluntad. "No acertaría a expresar lo penoso y mortificante que fue para mí, pensando y sintiendo como hombre, tener que estudiar y hacer las tareas escolares como un niño." Así empezó primero en Turín, y luego en el verano de aquel mismo año de 1755, se instaló en una aldea muy pequeña, al pie del Monginevro, donde leyó y comentó para sí los grandes escritores italianos, sobre todo los más antiguos. Fue para él como una revelación que su estudio comportara una riqueza, una sobriedad, una peculiaridad y una fuerza de colorido como no existían en ningún escritor italiano de las últimas generaciones. Y fue su buena fortuna que no aprendiera el italiano partiendo de los autores de su época, sino, lo mismo que si se tratara de un idioma extranjero, de los grandes y vigorosos escritores de las épocas italianas más recias. Este italiano se adaptaba bien a su propio espíritu varonil y apasionado. De aquí volvió

al latín, del que, mediante aplicación obstinada, se adueñó en unos meses. Y luego se trasladó a Toscana, para dejarse penetrar por la sonoridad viva del italiano más bello. Dos veces en el curso de estos años visitó las principales ciudades de Toscana, y en Siena contrajo una amistad que fue para él preciosa.

"...el dignísimo Francesco Gori Gandellini, a quien más de una vez me he referido en varios de mis escritos y cuyo dulce y querido recuerdo no se borrará nunca de mi corazón. Una cierta semejanza entre nuestros caracteres, idéntico modo de pensar y sentir (tanto más raro y apreciable en él como en mí, atendidas nuestras respectivas circunstancias diversas) y una recíproca necesidad de desahogar nuestros corazones, rebosantes de las mismas pasiones, nos reunieron bien pronto en verdadera y cálida amistad. El vínculo sagrado de la amistad leal era, y es todavía en mi forma de pensar y vivir, una necesidad de primer orden; pero mi naturaleza retraída, difícil y severa, me hacía y me hará mientras viva poco apto a inspirarla a los demás, y por lo mismo, coartado a depositarla yo en otros. Por eso, en el curso de mi vida habré tenido poquísimos amigos, pero me envanezco de que todos fueron bastante más buenos y dignos de estimación que yo. En la amistad no busqué otra cosa que el recíproco desahogo de las humanas debilidades, a fin de que el juicio y el cariño del amigo alternaran y mejoraran en mí las cosas no laudables y, por el contrario, confirmaran y sublimaran las pocas dignas de alabanza, con las que el hombre puede ser útil a los demás y obtener honores para sí. Tales son las debilidades de quien quiere hacerse autor trágico. En esto principalmente, los consejos generosos y alentadores de Gandellini me prestaron no pequeña ayuda y ánimo. El vivísimo deseo que me impulsó a merecerme la estimación de este hombre ejemplar me dio como por encanto una nueva elasticidad de la mente, una alacritud de la inteligencia que no me daba punto de reposo si antes no engendraba la obra que fuese o me pareciese digna de él."

Por fin se habían cumplido las condiciones en las que había de transcurrir su vida y había de escribir sus obras. Su liberación interior estaba consumada. Las tradiciones de su condición, la fuerza loca de sus pasiones y las fallas de su educación, todo esto había quedado atrás, y bajo la influencia de los antiguos había cristalizado en su alma noble la misión de su vida, la única que en tiempos en que la actuación heroica resultaba imposible le fuera realmente adecuada. Con visión serena percibía ahora cuáles elementos del mundo exterior eran los indicados para permitirle dedicarse a su misión con toda la fuerza de su corazón y cuáles se oponían a ello y habían, por consiguiente, de descartarse a toda costa, por muy ligados que estuvieran a su existencia. Y con una energía digna de su nombre avanzó por la ruta señalada.

IV

Hay que tener presente la situación de la Europa de la época: por los años setentaitantos el absolutismo había alcanzado su punto culminante en Europa. Alfieri creía ver tiranos en todas partes, en París, en Petersburgo, en Berlín, y el peor de todos, porque era pequeño, en Turín. Y en cuanto aristócrata piamontés y terrateniente importante, lo mismo que como oficial del ejército, él se hallaba encadenado a dicha dinastía. Al propio tiempo brillaban en Inglaterra y más claramente todavía en la América del Norte los rayos del sol naciente de la libertad. Ésta fue la época en que para las almas nobles de Europa el poder absoluto y tiránico de los príncipes se hizo más insoportable.

Alfieri expresó entonces sus sentimientos frente a ese mundo europeo de tiranías en una proclama, *Della tirannide* ("De la tiranía"). Era la expresión de "un ánimo lacerado desde la infancia por los dardos de la aborrecida y universal opresión". No estaba fundada en material histórico, que sólo más adelante hubiera él estado en condiciones de aportar; hizo bien, sin embargo, en reproducirla años más tarde tal cual había sido escrita originariamente, porque palpita en ella toda la vehemente pasión que sentía contra el absolutismo europeo. "Que en aquella fogosa edad el juzgar y el razonar no son otra cosa que un puro y generoso sentir." La misma pasión palpita en la *Virginia,* que escribió entonces —él mismo dice que la escribió con sangre de su corazón—, así como en las demás tragedias republicanas que concibió poco después. Dicha pasión era el alma de su vida.

Y, en forma curiosa, incluso la felicidad doméstica —si es que se la puede llamar así— que alcanzó por entonces estaba en armonía con el sentimiento fundamental de su noble alma, el odio contra la opresión, y muestra el gran arbitrio subjetivo de su carácter. El amor entre Alfieri y la condesa de Albany forma parte de aquella notable historia de pasiones, como el amor de Petrarca por Laura o el de Goethe por la señora von Stein, que siempre atraerán el interés del público. La condesa de Albany había hecho su aparición en Florencia por aquel entonces; contaba a la sazón 25 años; "un dulce fuego en los ojos negrísimos que se enmarcaban (lo que sucede raramente) en una blanquísima piel y bajo rubios cabellos, dando a su belleza un realce ante el cual era difícil no quedar impresionado y cautivo"; amaba las artes y la literatura y las cultivaba. Alfieri la vio en el teatro. No hacía mucho todavía que, en ocasión de una de sus visitas a Turín, sus parientes le habían presentado a una muchacha que reunía todas las cualidades que un gentilhombre en una situación como la suya podía desear y que no parecía verle con malos ojos. "Pero los ocho años más que tenía; el haber visto, bien o mal, casi toda Europa; el amor a la gloria y la pasión por el estudio me habían inundado por entero, y la necesidad de ser o permanecer libre, para poder ser por entero intrépido y verídico autor, eran todos poderosísimos acicates que me hacían pensar, gritándome ferozmente al corazón que ya es bastante, e incluso

demasiado, vivir solo bajo la tiranía para que jamás, reflexionándolo, se pueda ni se deba desear convertirse en marido o padre". Y así, se apresuró a salir de Turín, hacia Verona, y de aquí a Florencia, en donde se encontró con la bella forastera. Este amor estaba en armonía con todas las grandes pasiones de su vida. "Convencíme al cabo de dos meses que aquélla era la mujer que me estaba destinada, porque en vez de encontrar en ella, como en el resto de las mujeres corrientes, un obstáculo a la gloria literaria, un estorbo de las ocupaciones útiles y un empequeñecimiento directo de las ideas, era acicate, ayuda y ejemplo para las más bellas obras, y yo, conociendo y apreciando tan raro tesoro, me enamoré entonces perdidamente de ella." A partir de ese momento, empezó a trabajar para liberar a la condesa de Albany de las indignas cadenas de esclavitud que aún llevaba. Empezaron para él grandes sacrificios y felicidad en abundancia.

Con tanto mayor energía persiguió ahora la idea de liberarse de todos los vínculos que en su calidad de noble hacendado piamontés le ligaban al "pequeño tirano", incluida la relación personal con éste, que dicha condición implicaba. Para vivir en el extranjero necesitaba formular una solicitud que había que renovar año tras año; todo escrito que se propusiera hacer imprimir en el reino había de someterse a la censura, y si la impresión había de hacerse fuera se requería para ello una autorización especial. Ahora bien, los escritos que redactaba en aquella época eran de tal carácter, que por ese trámite nunca hubieran llegado a ver la luz. Había pues que elegir entre ser vasallo piamontés o escritor libre. Disponía de otros medios para librarse de su patrimonio del Piamonte, pero él escogió el más radical y abierto. Hizo traspasar todas sus propiedades a su hermana en calidad de regalo, y recibió de ésta, en compensación, una renta anual de 14 000 liras o, según lo estipuló algo más tarde, un capital de 100 000 liras y una renta anual de 9 000. Concuerda con su temor a los tiranos el hecho de que coloca inmediatamente el capital en una renta vitalicia francesa, "no que me fiase más del rey cristianísimo que del sardo", sino porque colocando así sus ingresos por mitades bajo ambos tiranos consideraba que el riesgo quedaba también reducido a la mitad. El rey de Cerdeña confirmó el contrato, y Alfieri supone que ambas partes estuvieron encantadas con el negocio: "él con perderme y yo con encontrarme".

En esa época, llevado primero por un temor pasajero respecto a una parte de su renta, abandonó sus últimos hábitos de gentilhombre piamontés. Distribuyó sus caballos entre varios amigos, regaló sus vestidos cortesanos y de gala a su ayuda de cámara, y en adelante vistió regularmente un sencillo traje azul por la mañana y un traje negro a partir del mediodía. Adoptó al propio tiempo la más extrema moderación en su régimen de vida: vino y café los dejó en absoluto y se limitó por lo demás a manjares sanos y sencillos en secuencia regular. Él mismo considera que experimentó entonces un achaque de avaricia que sólo logró superar más adelante. No obstante, empezó ya en dicha época a formarse una impo-

nente biblioteca que comprendía casi todo lo que en lengua italiana se había conservado.

Siguieron luego tiempos de reposo, años de labor plena y fructífera. En los años 1778, 1779 y 1780 escribió toda una serie de tragedias y además un ensayo muy curioso, *Del principe e delle lettere* ("Acerca del príncipe y de las letras"). La mayoría de estas tragedias tratan temas antiguos, y no cabe duda que éstos eran los que más convenían a su estilo y a su manera de pensar. Su *Biografía* revela el hecho, asimismo curioso, de que sólo rara vez escribiera una de sus tragedias, en una sola secuencia temporal, hasta el final; bosquejaba en efecto el plan y luego lo ponía de lado, y parece incluso haber realizado a menudo la redacción en prosa y la versificación separadamente y en tiempos distintos, lo mismo que Goethe con su *Ifigenia*. Otro fenómeno notable está en que, en los temas que autores recientes habían tratado antes que él, se atenía estrictamente a la norma de no leer las tragedias de los demás hasta haber terminado por completo sus composiciones propias.

Pero en su amor por la condesa de Albany había motivo de borrascas, que ahora se cernieron sobre su vida. Aquélla era muy infeliz en su matrimonio; Alfieri vivía en Florencia a su lado en plan meramente social, pero las cosas habían llegado a un punto que ya no era posible soportarlas por más tiempo. "Me basta decir que salvé a mi amada de la tiranía de un dueño medio loco y siempre borracho, sin que en ello hubiera comprometido de ningún modo su honestidad ni lesionado la más mínima parte de decoro de nadie." En el transcurso de esa situación pasó el año de 1781 en Roma y Nápoles, en estado de gran agitación.

En la Ciudad Eterna terminó la primera serie de sus tragedias, catorce en total. Allí se atrevió por segunda vez, después del ensayo de su mocedad, a hacerlas representar. Actuaba allí, en efecto, una compañía privada en el palacio del embajador español, y la duquesa de Zagarolo, que figuraba en ella, le parecía muy indicada para representar una de sus tragedias ante una sociedad distinguida.

Las tragedias de Alfieri han surgido de la escuela de los antiguos y de los franceses, pero se distinguen de estas últimas, y aun de las griegas y de las de Séneca, por algunas particularidades notables que son expresión, en realidad, de la magnanimidad de espíritu de nuestro poeta. Al aparecer impresas por vez primera, se les hizo el reproche de ser rudas, oscuras y excéntricas. Y este reproche señala exactamente el aspecto en que Alfieri se separó deliberadamente de los teatros francés e italiano. Estos teatros, en efecto, con sus confidentes, sus galanterías intercaladas en la tragedia política seria y su declamación fundada en cierto modo en la belleza del sentimiento y del pensamiento particulares, repugnaban al temperamento de Alfieri, que era heroico y de una sola pieza y no podía crear nada que no fuera de este mismo estilo. En consecuencia, el alma de sus tragedias es siempre la pasión violenta, muy alejada de los sentimientos convencionales de las tragedias francesas e italianas anteriores; una pasión que respondía a la agitación volcánica de los años setenta en

Europa. En primer lugar, un odio incontenible contra los gobiernos absolutos de casi todos los países europeos, y una buena parte de sus temas pone este sentimiento en el centro de sus tragedias; luego, un orgullo viril, voluntad de independencia y un amor que, como en su *Medea* y en su *Cleopatra,* nada tiene de común en sus irrupciones volcánicas con el sentimiento cortesano de un Corneille, un Racine y sus seguidores. A esto se debe que la tragedia esté luego compuesta de tal modo, que confiere expresión al sentimiento con admirable unidad de fuerza. Alfieri no hace, pues, figurar en ella sino muy pocos personajes, y reduce la acción entre éstos a la forma más sencilla y, en cierto modo, al tipo de acción contenido en la historia tal como nos ha sido trasmitida. Y finalmente, resulta de este carácter de su tragedia un estilo totalmente nuevo, que contrastaba en particular con la manera italiana, consistente en cierto modo en cantar los versos. No en vano había estudiado el lenguaje de los prosistas y los poetas de los siglos XIV y XV. En oposición al estilo complicado y trivial de los italianos de su época, su idea fundamental consistía en volver a la expresión fuerte, apropiada, figurativa y concisa de los tiempos en los que había todavía en su patria fuerza viril, valor bélico y elevación de espíritu. Hay en estas tragedias algo del estilo del primer Renacimiento, algo de la majestuosidad del *Palazzo Strozzi,* y este estilo constituía ya de por sí un síntoma importante de un nuevo y sano movimiento de los espíritus en Italia. Sólo que aquello que en la gran época del Renacimiento incipiente aparecía como fuerza saturada de belleza, no se veía aquí sin cierta mezcla de la fiereza peculiar del carácter piamontés. Estos macedonios italianos, en efecto, presentan los mismos rasgos que se aprecian en los tiempos de Filipo y Alejandro en ese pueblo montañés del norte de Grecia y en su corte agitada por las pasiones, de las que *Las Bacantes* de Eurípides, la tragedia más fiera de toda la Antigüedad, nos ha conservado una imagen muy clara. De este círculo piamontés partió en todas direcciones la liberación de Italia, pero queda siempre algo, en esos hombres, que es ajeno al espíritu propiamente italiano.

Se comprenderá, pues, en estas condiciones, que Alfieri, que tenía clara conciencia de su contraste con el espíritu italiano imperante, vacilara en sacar a luz sus obras y que éstas sólo alcanzaran su pleno reconocimiento en forma lenta. Esta vacilación se veía además reforzada en él por un amor tan apasionado de la gloria, como se lo encuentra sólo en algunos espíritus latinos y que nosotros y los ingleses somos incapaces de sentir. Su pensamiento estaba constantemente ocupado en representarse posibilidades de fracaso. Escogió por consiguiente una tragedia de emociones menos fuertes, su *Antígona,* partiendo del supuesto acertado de que si la forma más sencilla de ésta conseguía el aplauso, el éxito les estaría asegurado a las tragedias más agitadas. La tragedia gustó, y así se decidió en 1873 a *"la terribile prova dello stampare"* (la terrible prueba de la impresión). Sucedía esto ocho años después de haber terminado su primera tragedia, y primero sólo se atrevió a sacar cuatro, que fueron impresas en Roma en unos pocos meses bajo su cuidado. Pasó estos meses en estado

febril, y si no se hubiera avergonzado de ello, de buena gana habría retirado sus manuscritos. El papa Pío VI, que había oído hablar de la representación de *Antígona,* le recibió en audiencia privada y, aceptando el primer volumen que acababa de aparecer, le hizo grandes elogios de sus tragedias. Alfieri nunca ha logrado hablar de esa audiencia sin cierto sentimiento de vergüenza, ya que en ella su amor por la condesa de Albany, que a la sazón vivía en Roma y cuyo destino se hallaba en las manos del Papa, le indujo a dar un paso en falso. En efecto, al preguntarle el Papa, al que él no respetaba como tal y cuya opinión en materia de literatura no valoraba en mucho, con interés cortés, si había escrito además otras tragedias, Alfieri le habló de su *Saúl* y solicitó su favor para podérselo dedicar. Su Santidad se negó a ello rotundamente, porque, decía, no estaba en su poder aceptar dedicatorias de obras teatrales, a lo que el poeta no supo qué contestar.

Los juicios que recibió a propósito de esa primera publicación fueron poco estimulantes. Pero no tardó en apreciar debidamente el valor de las críticas de los periódicos, y decidió seguir adelante por el camino emprendido. Y así publicó al poco tiempo otro volumen que contenía seis tragedias más. Comparado con el de las cuatro primeras, el estilo de estas últimas revela un progreso. La oscuridad y la rudeza de aquéllas, *Cleopatra, Filipo, Polinice* y *Antígona,* publicadas en primer lugar y que la crítica no había dejado de recalcar acerbamente, se veían en las de nueva aparición no poco atenuadas. Son éstas, por lo que puedo ver sin tener las antiguas ediciones a la mano: *Agamenón, Orestes* y *Virginia,* esbozadas en 1777 después de la representación mencionada de la *Antígona,* y luego, dos años más tarde, escritas en 1799, *Rosamunda, Octavia* y *Timoleón.* El ideal de Alfieri en cuanto a "sencilla dignidad" se ve más logrado en éstas que en las anteriores. Sin embargo, desde el punto de vista posterior de su mayor dominio de la materia, el propio Alfieri declara que dichas diez tragedias no satisfacen a su ideal, y toda vez que desde el principio habían sido elaboradas sin el cuidado y la maestría conscientes de los años posteriores, resultó imposible conferirles mediante refundición ulterior aquella profundidad que ha de hallarse ya en el primer esbozo de la obra de arte.

Pero este hombre extraño que hasta hacía poco había llevado un regimen de vida del tipo más sencillo y de máxima actividad, es nuevamente arrastrado de repente por su temperamento ardiente y sus costumbres señoriales. De sus tragedias, diez se hallaban impresas, otras cuatro, terminadas en manuscrito, de modo que el número de catorce que se había propuesto quedaba completado. La acogida reservada por la crítica a las cuatro primeras satisfacía muy poco a su espíritu aristocrático, y las dificultades de la impresión le habían dejado menos satisfecho todavía. Ahora, en 1783, veía ante sí un invierno que habría de pasar separado de la condesa de Albany y, "desesperadísimo por tal motivo y no encontrando nunca paz, ni lugar en que me hallara a gusto, pensé hacer un largo viaje a Francia e Inglaterra, no porque me quedara deseo ni curiosidad por volver a verlas, que ya quedé harto dentrambas en mi segundo viaje, sino por viajar,

pues nunca supe encontrar otro remedio o consuelo al dolor". Dejó, pues, al poeta atrás y, por espacio de ocho meses, no volvió a soñar más que con caballos y sus varias excelencias. Con la idea única y exclusiva de comprarlos emprendió un viaje de ocho meses a Londres, y "en tan tonta inactividad —añade él mismo— consumí más de ocho meses sin hacer nada, ni estudiar, ni casi leer... y no pensando más que en la amada ausente". Es más, al atravesar Francia precipité el paso, "enojadísimo conmigo mismo por haberme puesto en trance de tener que oír y volver a emplear aquella jerga nasal tan opuesta a la lengua toscana". Apenas lleva ocho días en Londres y ya está en pleno trato sobre caballos, de los que en aquel mes compra catorce. "O me estaba con mis caballos, o escribiendo carta tras carta." Sólo de vez en cuando apreciaba la ironía de que hubiera comprado aquí exactamente tantos caballos como tragedias había escrito en Italia. Y con su "caballería" hizo el viaje de retorno más extraño. "Pero resulta más fácil de decir que de hacer ese viaje, sobre todo llevando tantos animales. Cada día, en todo instante, experimentaba disgustos y molestias que amargaban el placer que habría debido producirme mi ganado. Ora éste tosía, o aquél no quería comer; ya que el uno cojeara o al otro se le hincharan las patas o bien a esotros se les rompían los cascos, o qué sé yo; todo fue un mar de contratiempos."

Lo que más le dolía, sin embargo, a él que sentía la belleza aristocrática y la nobleza de esos magníficos animales como sólo puede sentirlas un gentilhombre de la Prusia oriental, es que en los barcos y en la carga y descarga dichos animales fueran manejados por manos rudas, lo mismo que cabezas de ganado cualquiera. Retuvo, con todo, una impresión realmente épica de su paso con los catorce animales por los Alpes, entre Laneborgo y Novalesa, por caminos angostos, expuestos a peligros constantes. Ha descrito sus disposiciones para dicha expedición con mucho deleite, como Livio el paso de los Alpes por Aníbal, y parece casi como si se sintiera tan orgulloso de la misma como de las catorce tragedias que correspondían en número a los caballos. En esta forma regresó a Turín. Era inevitable que se presentara a su "tirano", el cual en esa ocasión se esforzó una vez más por medio de su ministro por ganarle para la carrera diplomática. Rehusó, no obstante lo cual fue recibido por Vittorio Amadeo II en forma muy cortés. "A pesar de todo esto, cuando se piensa y se siente hondamente que su hacer bien o mal dependen de su absoluta voluntad, es necesario echarse a temblar y huir. Esto es lo que yo hice después de algunos días, los suficientes para ver de nuevo a mis familiares y conocidos en Turín." Se nota en este sentimiento algo del orgullo del gentilhombre que se niega, sencillamente, a someterse a alguno de los nuevos tiranos. Al mezclarse ese sentimiento con el gran pensamiento radical de la libertad, que dominaba el siglo XVIII, surgió aquel odio personal político, común a Lord Byron y a Alfieri en virtud de su posición análoga, junto con muchos otros sentimientos políticos. Y a ello se debe que al propio Byron le gustara compararse con el gran trágico de Italia. En esos mismos días se representó también en Turín la *Virginia* del poeta piamon-

tés, siguiendo el mismo destino que *Cleopatra*: se repitió una vez y desapareció de la escena, acogida por el público con simpatía, pero tratada por la crítica con juicios totalmente contradictorios, como suele suceder cuando surgen nuevas tendencias. "Aquel día —añade Alfieri— comenzó en gran parte mi desengaño por la gloria, en el cual me voy confirmando más y más." Se propuso seguir adelante, "por satisfacerme a mí mismo y a todo lo que de arte había en mí", pero dejando totalmente de lado, como si le fuera indiferente, el juicio de la generación en que vivía. Es el mismo sentimiento que tuvo Schopenhauer. En ese estado de ánimo abandonó Turín y llegó a casa de su amigo Gori. Y aquí termina este intermedio.

Entretanto la condesa de Albany había conseguido del Papa el permiso para trasladarse a Baden y a Suiza, para cuidar de su salud, afectada por las borrascas de su liberación. Había de pasar muy cerca de donde estaba Alfieri. "Deseaba, temía, esperaba, quería, renunciaba: mudanzas del ánimo bien conocidas todas de los verdaderos enamorados; pero finalmente triunfó el deber, por amor a ella y a su decoro más que por el mío propio." Sólo junto al Rin volvió a encontrarse con la condesa, después de una separación de dieciséis meses; pero en aquellas mismas semanas le llegó la noticia de la pérdida de su amigo Francesco Gandellini de Siena.

Hacía dos años, a la sazón, que no había vuelto a trabajar en tragedia alguna, habiéndose mantenido firme en su propósito de no rebasar del número de catorce. En diversas ocasiones llama la atención acerca de una relación entre su arte y su vida emocional, fenómeno que también Beethoven había experimentado en sí mismo. Sólo cuando le invadían las emociones cambiantes del amor hallábase dispuesto para la creación poética. Esta vez dicha relación se puso de manifiesto en forma asaz curiosa. Apenas, en efecto, llevaba quince días de reunido con la condesa, cuando de repente, sin que lo hubiera querido o buscado, las tragedias surgieron en él espontáneamente; fueron *Agide, Sofonisba* y *Mirra*. Los dos primeros temas los tenía ya en la mente desde antes, pero ahora tomaron de repente en su fantasía una forma tan tangible, que se vio forzado a redactar su plan. En cuanto a la tercera, *Mirra,* sólo se le ocurrió en aquellos días. "Me vino a las manos en las *Metamorfosis* de Ovidio, aquella cálida y verdaderamente divina alocución de Mirra a su nodriza, que me hizo prorrumpir en lágrimas; y en un súbito relámpago me sobrevino la idea de componer una tragedia." Constituía uno de los problemas más difíciles tender el ardor de un amor prohibido a través de cinco actos, sin incidente, no disponiendo de más medio, para conmover a los espectadores, que las formidables corrientes de la pasión, la cual, cuanto más contenida, más impresiona. Por ello trabajó en esta tragedia con entusiasmo particular.

"El alumbramiento de estas tres nuevas tragedias encendieron de nuevo mi amor por la gloria, que no deseaba por otras razones que para compartirla con quien era para mí más querida que la gloria misma. Hacía,

pues, casi un mes que estaba pasando los días más felices de mi vida, no turbados por amargura alguna."

El invierno siguiente, en 1785, mientras él se encontraba en Pisa y la condesa en Bolonia, escribió un panegírico de Trajano. Su origen es muy característico. Estaba leyendo el de Plinio.

"Repasé algunas páginas, y no encontrando allí al mismo hombre de las *Epístolas,* y mucho menos al amigo de Tácito, como él se profesaba, sentí en mi interior tal impulso de indignación que, inmediatamente, tiré el libro, salté de la cama, donde de ordinario leía y empuñando con ira la pluma, y gritando en alta voz me dije a mí mismo: 'Mi buen Plinio, si tú fueras verdaderamente amigo, émulo y admirador de Tácito, mira cómo hubieras debido hablar de Trajano'. Y sin más tardanza ni reflexión, impetuosamente, casi enajenado... escribí casi cuatro páginas con letra menudísima."

Así fue como tuvo origen, del 13 al 17 de marzo, esta obra que fue impresa luego con sólo unos retoques insignificantes. A continuación siguió trabajando en el libro *Del principe e delle lettere.* En los años siguientes se produjeron alternativamente viajes, trabajo, separaciones y nuevos encuentros con su amada. En 1787 hizo imprimir por Didot una edición de sus diecinueve tragedias, después de haberlas revisado todas y de haber puesto finalmente *Sofonisba* y *Bruto* en verso.

Las últimas nueve las ponía él mismo muy por encima de las más antiguas, y aunque los poetas suelen errar fácilmente en la apreciación de sus obras, la historia de la literatura ha confirmado el juicio de Alfieri. Cierto que *María Estuardo, Conjura de los locos, Don García* y *Saúl* estaban ya compuestas en primer manuscrito por el tiempo en que se imprimieron las diez más antiguas, pero, habiendo esperado mucho, pudieron ser reelaboradas paulatinamente hasta alcanzar una forma cada vez más depurada. Más alto aún están las cinco últimas, *Agide, Sofonisba, Mirra, Bruto I* y *Bruto II.* Éstas sólo las bosquejó después del año 1784, en una época en que creía haber terminado ya su carrera de poeta trágico. La crítica italiana pone a *Saúl* y *Bruto* por encima de sus demás tragedias y, en verdad, las figuras que en ellas creó son los tipos característicos más fuertes de Alfieri. En el estilo de estas últimas tragedias alcanzó la "sencilla elevación" y la "ligera concisión" que constituían su ideal de lograr en el verso "la armonía que, sin monotonía ni exceso de sonoridad, resulta suave y graciosa en variedad y dignidad". En relación con el estilo, Alfieri otorga a *Bruto II* y *Sofonisba* el lugar más alto.

Y a propósito del estilo hace observar incidentalmente con acierto:

"Si los escritores franceses más famosos de aquel tiempo, como Voltaire y Rousseau, hubieran tenido que pasar la mayor parte de su vida errantes por distintas naciones donde su idioma fuese desconocido o desdeñado y sin encontrar con quién hablarlo, quizá no hubiesen tenido el tesón y la constancia de escribir por simple amor al arte o por mero desahogo, como hacía y he seguido haciendo yo durante tantos años seguidos... ¿cuántos son los italianos que leen, entienden, gustan y sienten verdaderamente a

Dante y Petrarca? Uno por mil, a lo sumo. A pesar de todo, yo... prefiero más... escribir en una lengua casi muerta y para un pueblo muerto, aunque me hayan de enterrar en vida."

Mientras Alfieri pensaba en la edición completa de sus obras, teniendo a su lado a su amigo Caluso y a la condesa de Albany, sufrió a consecuencia de una caída de caballo una grave enfermedad, y parecía que no podría llegar a dar a sus obras la última mano.

"Dolíame morir dejando a mi amada, mi amigo y aquella gloria apenas esbozada por la que tanto había delirado y sudado durante más de diez años, pues yo sabía muy bien que de todas las obras que tenía hechas hasta entonces, ninguna era tan acabada como me parecía poderlo hacer disponiendo del tiempo necesario. Por otra parte me confortaba no poco, si es que debía morir, morir libre al menos y rodeado de las dos personas que más amaba y cuyo amor y estimación creía tener y merecer."

Sin embargo, se restableció y pudo emprender por sí mismo la terminación de sus obras para la impresión, asunto que había de retenerle laboriosamente ocupado en París por espacio de tres años. Finalmente, en 1789, la impresión de sus tragedias en seis tomos magníficos quedó terminada, y además la de las dos obras en prosa, *Acerca del príncipe y de las letras* y *Sobre el absolutismo,* en dos tomos más.

V

Pero en abril de 1789, con la convocación de los estados generales, se había iniciado la Revolución francesa, y temiendo que en esas circunstancias no pudiera llevar a término la publicación de sus obras, había completado precipitadamente la edición de las mismas. La impresión de este espectador de visión profunda nos la da él mismo:

"Pasé, pues, más de un año viendo y observando en silencio el progreso de los lamentables efectos de la docta impericia de aquella nación, que podía hablar de todo con suficiencia, pero era incapaz de llevar nada a buen fin por carecer de hombres prácticos, como agudamente ya observó y dijera nuestro profeta político, Maquiavelo. Sentíame profundamente dolorido al ver la sagrada y sublime causa de la libertad de tal modo traicionada, cambiada y desacreditada por aquellos semifilósofos; asqueado de ver cada día tantas medias tintas, tantos casi delitos, pero nada cabal, a no ser la impericia por todas partes; horrorizado, en fin, al ver la prepotencia militar y la licencia e insolencia de los magistrados puestas neciamente como base de la libertad, no deseaba otra cosa que poder huir para siempre de aquel pestilente hospital de incurables y locos."

Esto constituye un juicio muy distinto y más concorde con las nuevas investigaciones imparciales acerca del curso de la Revolución francesa que aquel que han hecho prevalecer entre nosotros los fantásticos relatos franceses y las primeras versiones alemanas, para grave daño de nuestro desarrollo político.

Pero, el estado de la condesa de Albany le retuvo en París, y fue enton-

ces, con el vago presentimiento de las calamidades que le sobrevendrían a Europa en general, cuando empezó a escribir la historia de su vida. Los tiempos que siguieron a la terminación de la edición completa fueron infructuosos y nada satisfactorios, interrumpidos solamente por un breve viaje que hicieron juntos a Inglaterra y Holanda. Se habían establecido en París con carácter permanente, y allí, en su casa, había instalado su voluminosa biblioteca. Pero llegado el 10 de agosto de 1792, cuando las masas populares se apoderaron de la Asamblea Nacional e inició ésta el proceso del rey, decidió no permanecer allí ni un día más. En aquel momento era todavía posible para una familia acaudalada abandonar el país sin dificultades excesivas por parte de las autoridades. Una vez, pues, conseguido el visado de sus pasaportes, la Guardia Nacional permitió que Alfieri y la condesa salieran de aquella "enorme cárcel de Francia". Pero el sentir de las masas populares era ya otro, y resulta curioso ver al apasionado y más atrevido enemigo del absolutismo de la Europa de aquel tiempo en contacto con el populacho de París.

"Pero junto a la barrera había una tabernucha de donde salieron en un instante una treintena de bribones de la más baja estofa, descamisados, borrachos y furiosos. Estos hombres, a la vista de los dos carruajes que llevábamos, muy cargados de baúles en la baca, y con una comitiva de dos doncellas y tres criados, comenzaron a griitar diciendo que los ricos se marchaban de París llevándose sus tesoros y dejándoles a ellos en la miseria y en la desesperación. Comenzaron entonces a discutir aquellos pocos y tristes guardias con los muchos y desgraciados pícaros, los unos por dejarnos marchar y los otros por retenernos. Salté de la carroza entre aquella turba, armado con los siete pasaportes, a discutir, gritar y alborotar con ellos, método que siempre da resultado con los franceses. Uno a uno leían, o se hacían leer por quienes sabían, la descripción de nuestros rostros. Yo, ciego de ira y furor, sin darme cuenta del peligro que corría o arrostrándolo con desprecio, por tres veces les arrebaté de las manos los pasaportes gritándoles: '¡Ved, oíd! Alfieri es mi nombre; italiano y no francés; alto, delgado, tez blanca, pelo rubio, éste soy yo. ¡Miradme bien! He aquí el pasaporte, en regla y autorizado por quien puede hacerlo; y queremos pasar, y ¡por Dios! que pasaremos'. Más de media hora duró aquella escena, pero mi conducta nos salvó."

Así es como abandonó París, los caballos al galope, acompañado de los silbidos y los juramentos del populacho, y observa con acierto, que si hubieran sido reconducidos a presencia de los "esbirros" de la Municipalidad, probablemente habrían terminado en la guillotina.

En esta forma, pues, se separaron el gentilhombre piamontés, que en tragedias y en prosa había luchado durante tantos años contra las monarquías absolutas y en defensa de la libertad republicana como un auténtico romano, y el populacho parisiense que desde entonces ha gobernado a Francia en nombre de la libertad.

De regreso a Florencia, Alfieri bosquejó en aquellos días una obra, que quería llamar *Misogallo,* sobre los acontecimientos de Francia. Tra-

bajó en ella hasta 1797, y le atribuía tanta importancia, que en el momento de la invasión francesa depositó dieciséis copias en lugares distintos, para que se conservara en todo caso. Bilingüe de nacimiento, había empezado sintiendo predilección por Francia y acabó odiándola con pasión.

VI

Al regresar luego a Toscana, su vida propiamente dicha, la de gran poeta trágico, había llegado a su término. Contaba ahora 46 años. ¡Cuán ancianos eran en cambio los grandes trágicos griegos cuando junto con la vida abandonaban el arte trágico a sus sucesores! Ellos, empero, pasaban su vida entera en contacto activo con un gran teatro y con un público entusiasta cuyos laureles les estimulaban. En tanto que Alfieri fue tal vez el único gran poeta trágico de su época que sintió y escribió para sí, en el mayor aislamiento, a veces incluso en el extranjero, sin que sus figuras le salieran al encuentro en el teatro en forma viva. En esto consiste su trágico destino. Y esto es lo que explica también que renunciara a la tragedia todavía en la plenitud de su vida.

Al empezar a escribir sabía poco, y sólo entonces empezó a aprender. Se parece en esto a nuestro filósofo Schelling, que empezó también por producir y sólo en años posteriores aprendió, calló y aprendió. Empezó a leer en traducciones literales latinas a Homero, Hesíodo, los tres trágicos, Aristófanes y Anacreonte. Sólo entonces empezó a ocuparse con mayor detalle de aquellos grandes trágicos cuyos temas y manera de componer le habían subyugado. Empezó a estudiar griego. La *Alcestes* de Eurípides, la más moderna de las piezas griegas, le atrajo en muchos aspectos y la tradujo, pero al propio tiempo le sirvió de estímulo para la composición de la última de sus tragedias. Y, contrariamente a su firme propósito, volvió a escribir, en competencia con "el más trágico" de los trágicos griegos, una *Alceste seconda.*

Mientras se hallaba dedicado a estas ocupaciones pacíficas, la Revolución, de la que había huido, llegó a su retiro de Florencia. En diciembre de 1798 los franceses ocuparon Lucca y amenazaban Florencia, cuya ocupación podía esperarse de un día a otro. Alfieri no había disimulado su odio, su desprecio, por aquella nación en lo más mínimo, muy al contrario; "así, pues —escribe—, dispuse todo lo necesario para vivir incontaminado, libre y respetado, o bien morir vengándome, si fuese necesario". Fue entonces cuando escribió su magnífico epitafio, en un latín lapidario, que traduzco en la siguiente forma:

"Aquí halla por fin reposo Vittorio Alfieri de Asti, artista apasionado, veraz, y por ello tan odiado de los poderosos como de los esclavos, desconocido de la multitud ya que nunca estuvo al servicio del Estado, apreciado de unos pocos selectos y no despreciado de nadie, como no fuera tal vez de sí mismo."

El 25 de marzo se produjo la invasión de los franceses esperada desde hacía días, "del mismo color y de la misma esencia que todas las opera-

ciones de estos esclavos". Alfieri había empacado sus libros y los había mandado fuera; él mismo se trasladó con la condesa a su casa de campo, en las afueras de la ciudad, dejando su residencia de la ciudad como botín a los franceses. "En tanto, se proclamaban en Florencia las mismas libertades que en Francia." Constituía para Alfieri motivo de orgullo poder decir que no había manchado sus ojos con la vista de un solo francés. Al llegar luego los austriacos y liberar la ciudad de los franceses, el júbilo fue indescriptible. Pero la batalla de Marengo volvió a dar a los franceses la posesión de toda la Italia del norte, y no se podía saber hasta cuándo.

Éstas fueron las circunstancias en las que formó el proyecto de avanzar por una ruta totalmente nueva, difícil y de grandes perspectivas. En medio de la miseria que se había abatido sobre Italia, halló consuelo en el esbozo de una serie de comedias, seis para empezar. A un temperamento como el de Alfieri esto no le habría sido posible en Alemania, pues aquí se daba la posibilidad de una resistencia activa, en tanto que Italia no podía hacer más que esperar lo que aconteciera. Las seis comedias estaban ya esbozadas, y había empezado a redactarlas cuando notó la disminución de sus fuerzas como consecuencia del trabajo desmesurado de aquellos años. Redobló sus esfuerzos para terminar las comedias en las que había puesto toda el alma. Y así le sobrevino un nuevo ataque de podagra. Fue en vano que intentara mantener sus fuerzas por algún tiempo más absteniéndose casi por completo de tomar alimentos, siguiendo una teoría completamente equivocada. Murió en la noche del 8 de octubre de 1803, poco antes del amanecer, en los brazos de la condesa de Albany.

Está enterrado en Santa Croce de Florencia, donde reposan tantos otros hombres célebres, no lejos de la tumba del gran Miguel Ángel.

VII

En la nueva Italia han aparecido de vez en cuando escritores que, más que la historia política del país y el carácter actual de sus habitantes, muestran la continuidad que une la llamada historia de Roma y la historia posterior de Italia en un gran conjunto. El Estado romano empezó por reunir mediante el espíritu político y militar a la Italia desunida en un gran Estado centralizado. Fue la gran obra de la época de los Gracos conferir a todos los ciudadanos del Estado conjunto, de cualquier provincia que fueran, la igualdad de derechos políticos. A partir de dicho momento quedaban creadas las condiciones para el desarrollo autónomo de las ciudades comprendidas en aquel territorio. Y así, en medio de la decadencia del Imperio romano, surgieron en distintos puntos de este tronco, privado ahora de su cabeza, poderes autónomos, y el esplendor de la alta Edad Media y del Renacimiento está en la infinita variedad de vida y de formas políticas que, junto con la riqueza, extendieron las condiciones económicas de aquellos tiempos por Italia. Pero al formarse luego los estados absolutos, entre ellos el Estado papal con su fuerza de atracción peculiar, y topar en Italia la fuerza centralizada de aquéllos una con otra, la na-

ción se hundió, surgiendo nuevamente la idea política de una unidad nacional. Y fue nuevamente un Estado militar el destinado a realizar —y era lógicamente el único que podía hacerlo— aquello que los patriotas italianos habían creído poder llevar a cabo por medio de escritos, de revolución, de pactos secretos, del puñal y del veneno. Un ejército y la política genial del Conde de Cavour, de la que aquél era portador, lograron lo que los primeros habían preparado con los medios mencionados sin poder llevarlo a término.

Esto es lo que hay que tener presente si se quiere comprender debidamente al más grande de los poetas trágicos italianos en una posición que no era sólo literaria, sino al propio tiempo, y posiblemente en mayor grado todavía, también política. Dante y Alfieri son temperamentos en los que el antiguo espíritu romano de dicho país volvió a hallar idioma y expresión poderosos, y por ello, son los profetas de la nueva Italia. Alfieri rehusó por dos veces entrar en los asuntos políticos de su país gobernado despóticamente, pero podía decirse probablemente también que ejercería mayor influencia, incluso política, por medio de sus tragedias de lo que le hubiera sido posible en la situación oprimida del Estado piamontés de entonces, hallándose tanto él como el espíritu conjunto del siglo XVIII en oposición con las máximas de sus gobernantes.

Y toda vez que las circunstancias negaban a su carácter heroico el escenario de la vida activa, se volvió hacia el teatro. Escribía sobre personajes activos, porque a él mismo le estaba vedado actuar. Y recurrió a dicho medio después de haber errado por muchos años, con un apasionamiento que carecía de objeto, de un país a otro, incapaz, por una parte, de servir al Estado piamontés, e incapaz, por la otra, de permanecer inactivo. Recuerda en esto a Lessing y a Heinrich von Kleist cuyos caracteres muestran tanto en la vida como en el teatro la misma irritabilidad impetuosa, el mismo gusto por la acción en sí, y la misma voluntad de actuación. De todas las artes, el arte dramático es el más viril.

Hay en los italianos rasgos fundamentales que los distinguen de todos los miembros de las demás naciones, y vuelvo con ello a mi tesis de que, desde la instauración de la república romana hasta nuestros días, sus espíritus más eminentes muestran un parecido nacional manifiesto, lo que demuestra que existe, más allá de la historia romana, una continuidad histórica propiamente italiana. Y esto se revela ya así en el hecho de que espíritus como Dante, Petrarca, Maquiavelo y Alfieri se hayan sentido a sí mismos, en todo momento, dentro de dicha continuidad, revelándose además en el parentesco de los caracteres.

El rasgo fundamental está en la impetuosidad de las pasiones. En sus relaciones complicadas con los demás individuos, el hombre desarrolla en forma natural una suma de necesidades, deseos, anhelos, pasiones y voluntad proseguida de lograr algo, y en esta suma transcurre su vida. Se desarrolla y asciende con su organización misma, y luego se concentra, decrece y desaparece con ella. Si con Spinoza designamos dicha suma con el nombre de pasiones, la peculiaridad del carácter humano reside en la fuerza

y la distribución de las mismas. Porque lo que distingue un carácter de otro no es que presente pasiones distintas, ya que en todos nosotros actúan las mismas pasiones y se forma con ellas el tejido del destino humano de cada cual, sino que es la diversidad de la proporción en su distribución la que permite comprender el carácter tanto de los individuos como de las épocas y de las naciones.

Si nos preguntamos ahora qué es lo que todos los grandes caracteres italianos tienen en común y los distingue de los de los demás pueblos, llegamos en primer lugar al rasgo señalado. La manera más popular de ilustrarlo consiste en la contraposición de otra imagen psicológica total. Digamos, por ejemplo, los italianos carecen de afectos. Por afecto y afección entendemos una distribución muy rica y amplia de pasiones a través de la suma de las situaciones de vida en las que transcurre la existencia del individuo. Jean Paul es tal vez el que con mayor maestría ha trazado la representación artística de temperamentos que ponen en toda situación de la vida, incluso en la más mínima, la más insignificante y pasajera, deseos y sentimientos, distribuyendo en esta forma la suma, digamos, de sus facultades afectivas entre la multiplicidad de las situaciones de vida presentes. Estos temperamentos sienten afecto por todas y cada una de sus prendas de vestir, por cada uno de sus utensilios domésticos, por la naturaleza que los rodea, por el rincón en que viven, por el oficio, por humilde que sea, que ejercen y por cualquier ser humano de ese mundo suyo. Tomando el término en este sentido, en todas las épocas de la historia romana y de la moderna los italianos carecen por completo de afectos. Porque los suyos son concentrados, y más allá de ellos sólo impera la razón, de ahí que no amen la naturaleza como la amamos nosotros y de ahí también que su ciencia presente siempre un aspecto práctico.

Y se puede ir todavía más allá y señalar las situaciones de vida en las que sus pasiones se concentran con mayor fuerza. En sus individuos eminentes, en efecto, el carácter italiano se ve dominado por el amor a la gloria, a la mujer, a la amistad, a la propiedad y por el patriotismo. Carece, en cambio, de algunas aficiones poco nobles que afean el carácter de los pueblos nórdicos, como es, por ejemplo, la de demorarse en las comidas y la bebida más de lo debido. Tampoco presenta, o los presenta en menor grado, algunos de los afectos que en los pueblos nórdicos son particularmente fuertes. Así, por ejemplo, la vida de familia y los sentimientos de cariño y lealtad a que da origen, y que en los pueblos nórdicos dominan sobre todos los demás, tienen en los italianos menor fuerza y no aparecen en sus caracteres eminentes como efectos dominantes. Si se comparan las inclinaciones de ambas, ésta es sin duda la diferencia más pronunciada entre las dos naciones en cuestión. Pero además se distinguen los italianos manifiestamente de otras naciones en la forma y la distribución de sus afectos. Sus inclinaciones y su interés afectivo no se reparten en modo alguno entre la suma de sus situaciones vitales; por otra parte, la concentración confiere a sus afectos una fuerza mucho mayor. Resulta de ahí que odian con tanta vehemencia, en forma tan exclusiva y tan independiente-

mente de todo interés afectivo, como aman. *Odio* y *vendetta* ocupan en el temperamento italiano un gran lugar. Esto no son más que unas pocas indicaciones reveladoras de la continuidad de carácter que muestran los italianos a partir del momento en que entran en la historia.

Que el lector perdone esta disquisición abstracta que, con todo, ahora nos pone en condiciones de penetrar en la esencia de la tragedia de Alfieri y de comprender mejor su significado. ¡De qué nos sirven las descripciones vagas!

Alfieri vive sintiendo poderosamente la unidad de su creación poética con la Antigüedad clásica; no a la manera de un Goethe, por ejemplo, como algo elevado y ajeno, sino como con su propio pasado nacional. Y lo mismo se hallan comprendidos en su sentimiento patrio y en su conciencia histórica los griegos, que en parte se establecieron en Italia y en parte en otras regiones del Mediterráneo. Más violento en sus afectos que los italianos del sur, a este gentilhombre piamontés corpulento y pelirrojo nada le distingue de sus demás compatriotas como no sea precisamente este su ímpetu absolutamente singular. Los tres temperamentos más apasionados de dicha época, que se destacaron en el conjunto de la Revolución francesa y de los cuales dos únicamente son genios, son italianos: al lado de Alfieri, Bonaparte y el conde Mirabeau. En el carácter macizo de sus grandes afectos, Bonaparte y Alfieri muestran un parecido familiar innegable, como también en su continuidad consciente con la vida romana. Porque Bonaparte tiene maneras de administrar romanas y, con genio superior, ha imprimido al arte de los franceses un estilo romano. En cuanto a la familia Mirabeau, hacía demasiado tiempo que se hallaba establecida en Francia para haber podido conservar este sentimiento de continuidad.

La tragedia de Alfieri expresa en las formas de la gran Antigüedad clásica, en el estilo de Tácito, el mundo de los afectos, que él encontró reflejado en Plutarco, tales como agitaban su gran alma italiana.

De ahí resulta en conjunto el carácter de la poesía trágica de Alfieri. Pero las condiciones en que actuó, las influencias literarias que experimentó y el curso que su formación había seguido son factores concomitantes que hay que tener presentes en la explicación de estas creaciones singulares.

VIII

Lo mismo que los griegos, los italianos muestran en la elaboración de nuevas formas literarias una originalidad independiente. Los diálogos de Giordano Bruno, las varias obras de Maquiavelo y el poema de Dante son en cuanto a su forma de la más alta originalidad. Esto surge en forma natural de las dotes extraordinarias de esta nación en lo tocante a la forma y al estilo. Resulta interesante, en este aspecto, comparar a Alfieri con Goethe, por ejemplo. En esta comparación, Goethe aparece en seguida totalmente ocupado en la poesía interior y en la comprensión científica de los fenómenos, en tanto que Alfieri es sólo artista, y al paso que el contenido de

sus tragedias surge espontáneamente de su interior apasionado con una fuerza misteriosa que él no se preocupa por investigar, pasa la vida esforzándose por dar a la articulación de la forma, al estilo y a la versificación la perfección más acabada. Goethe sólo llegó a considerar la métrica de sus versos en sus años ya maduros, y aun entonces prefirió revisarlos con amigos versados en dicha técnica. Alfieri, en cambio, se ha dedicado a la métrica del verso trágico italiano con laboriosidad incesante. Una parte de la razón de ello está en la posición del piamontés bilingüe, que aprendió el toscano como un idioma extraño y vivó la mayor parte del tiempo en países extranjeros. Pero el punto principal reside en la preponderancia incondicional, en él, de su conciencia artística. Sus opiniones, su estudio del ser humano, su concepto de la vida se conservan ingenuos, lo único consciente en él es la forma. Es exactamente lo contrario de lo que sucede con Goethe.

Relaciónase con esto la técnica peculiar de su trabajo. Aquel que se dedica personalmente a alguna actividad productora sabe que la técnica del trabajo surge primero de las intenciones y las tendencias interiores, inconscientes en la mayoría de los casos, y de los hábitos dependientes de las condiciones exteriores, pero que luego se hace dominante en el espíritu y acaba condicionando en un grado elevado la naturaleza de sus creaciones. Una historia metódica de la literatura habría de comprender siempre en el análisis de las creaciones a la técnica. Pero, en el estado actual de nuestra historia de la literatura, carente todavía de un método científico estricto, ésta suele incluso hacer caso omiso de las explicaciones expresas de los espíritus creadores acerca de su técnica. Así, pues, a partir del *Filipo,* Alfieri produjo la casi totalidad de sus obras reelaborándolas tres veces, con intervalos entre una y otra reelaboración. Al presentársele un tema, lo llevaba a veces en sí por mucho tiempo, sobre todo en las épocas posteriores, pero con frecuencia se le solía presentar desde el principio en una articulación de personajes y escenas que aparecían directa e inmediatamente, con la máxima claridad, ante los ojos de su espíritu. Pero en todo caso, lo primero que confiaba al papel era la articulación de la tragedia, en la que bosquejaba de escena en escena, con breves palabras, el curso de la acción y de los diálogos. Abarcaba esto dos o tres breves páginas, en las que se hallaba contenido lo que él designaba como ideario de su tema. Al volver luego, después de algún tiempo —el suficiente en todo caso para que se le hubiera olvidado por completo la división en escenas—, a tomar dichas hojas en sus manos, "sentía repentinamente —dice— ante la descripción de algunas escenas agolpárseme al corazón y la mente el torrente de ideas y sentimientos que me impulsaran a escribir". Y cada vez que lo escrito no producía en él este efecto, lo cambiaba o lo quemaba. Y ahora el tema y las imágenes de las distintas escenas se apoderaban de él con tanta fuerza, que redactaba las tragedias enteras, de la primera frase a la última, de *un* tirón, sin poner un solo signo de puntuación ni cambiar una sola frase, en unos pocos días, las más de las veces a razón de un acto por día, y dice que en esta forma al sexto día la tragedia estaba,

"no diré completa, pero sí nacida". Y luego, no volvía a tomar esta tragedia —más que hecha, nacida— en sus manos hasta más adelante, ya sea para destruirla si no le emocionaba suficientemente, o bien para dar inicio en ella al trabajo de detalle del artista, a aquella labor lenta y paciente de la versificación a la que seguían luego siempre nuevas correcciones y readaptaciones. Si declaró que sus nueve últimas tragedias eran las mejores, ello se debe exclusivamente al hecho de que la demora en su publicación le había dejado tiempo suficiente para nuevas reelaboraciones de sus aspectos poéticos.

Alfieri se ha expresado acerca de las ventajas de este procedimiento en forma muy bella y profunda. En esta forma, dice, toda palabra, todo pensamiento y toda acción del quinto acto queda ligada en la forma más estricta con todo pensamiento y toda palabra del cuarto, y así retrospectivamente hasta llegar al verso inicial. Y de este modo resultan la tensión en el espectador y la pasión de la acción en la tragedia misma. La fuerza del afecto, la tensión de la acción y el progreso impetuoso del movimiento en el conjunto se desenvuelven en la primera redacción sin limitación alguna, sin estorbo ni influencia de la labor de detalle del pensamiento y del verso particulares, que sólo pueden prosperar en un alma que trabaja con reposo. E inversamente, tampoco resulta afectado el trabajo, la elaboración y la figuración artísticas, ni por la fuerza que avanza desde dentro y consiste en el desarrollo de la acción, ni por el temor de sacrificar al detalle el fluir apasionado del conjunto. Y así puede decirse con razón que dos de las grandes excelencias de las tragedias de Alfieri, enraizadas ambas en lo profundo del ser del poeta, se ven reforzadas por su técnica. Son éstas. la unidad más estricta y concentrada de una acción que se desenvuelve en abrupto ascenso de la pasión y la tensión, por una parte, y, por la otra, el trabajo más concienzudo y artísticamente perfecto del estilo, la frase y el verso en detalle. Y si se examina luego retrospectivamente la relación entre el primer bosquejo y la redacción definitiva, se observa que la técnica de Alfieri surge de un secreto peculiar de toda poesía dramática.

IX

En todos los poetas verdaderos la poesía trágica no ha inventado prácticamente acontecimiento alguno ni lo ha tomado directamente de la vida misma. Se distingue por completo de la poesía narrativa en que parte casi siempre de un acontecimiento del que ya existe noticia impresa. Esto se relaciona obviamente con la naturaleza misma de la fantasía dramática en general. La máxima claridad de la visión y el movimiento de las figuras, tomado de la vida misma, constituyen una característica que convierte al teatro en escenario de la realidad y presenta a los ojos del espectador una segunda forma de vida auténtica. Y esta vivacidad de la vida real sólo se da en el artista si el acontecimiento se le presenta de antemano como un acontecer realmente ajeno, como su objeto, y no como creación suya. La naturaleza de la poesía dramática exige de la tragedia un desarrollo tan

consecuente del curso de los hechos, que toda acción inventada habrá de aparecer forzosamente como algo sin vida y meramente mecánico, como simple ficción teatral. Sólo el proceso mediante el cual se someten a la ley del drama acontecimientos verdaderos elaborados en forma libre y con cierta arbitrariedad puede conferir a la tragedia la veracidad de la vida.

Tenemos en esto una de las razones por las que las tragedias de Shakespeare y de los otros grandes dramaturgos españoles e ingleses del siglo XVI muestran un carácter tan distinto de la tragedia griega o francesa, o de la de Alfieri. Las fábulas de la tragedia griega, en efecto, habían pasado por lo menos desde el principio por el proceso mitológico y carecían, por consiguiente, de los azares de la vida real. La primera generación de los trágicos áticos tenía todavía con ellas una relación natural, pero a partir de la generación de Sófocles, en cambio, se las recibió ya tal como habían pasado a través de la fantasía dramática. Y esta relación se acentuó aún más en la tragedia romana de Séneca, en la francesa y la italiana, que tomaron sus temas de los antiguos o de los dramaturgos de otras naciones. Éste fue también el caso de Alfieri. Y de ahí resulta, frente a la veracidad vital maciza de los ingleses y los españoles, una uniformidad sin vida de la acción, en la que lo esquivo, lo particular y lo misterioso que exponen los acontecimientos y caracteres de la vida real se halla consumido por el proceso poético. No ignoro que hay otra razón, tan poderosa por lo menos como la primera, de esta diferencia radical en el ideal de la forma trágica que los griegos desarrollaron y que los franceses y los italianos tomaron de ellos. Pero este punto ha sido ya tratado hasta la saciedad en la historia de la literatura. En lo que acabo de exponer, en cambio, creo haber descubierto por vez primera otro fundamento de explicación, no tan obvio como aquél, pero muy importante.

Así, pues, al dejar que el proyecto escenificado se le hiciera ajeno, Alfieri se procuraba a sí mismo, artificialmente en cierto modo, la ventaja de dejar actuar la materia sobre su fantasía en forma análoga a la de la narración, como acontecimiento objetivo. De este modo aumentaba en sus tragedias la vivacidad del proceso y la fuerza de los caracteres y de las pasiones de sus tragedias, en lo que superó con mucho a los franceses. En cambio, los mayores inconvenientes, que residían en la naturaleza de sus temas, no pudo superarlos. Es más, mediante su procedimiento los acentuó más de lo que es el caso en las buenas tragedias francesas. Sus adversarios designaban este defecto como *uniformità,* y él mismo era lo bastante clarividente para darse cuenta de esta grave falla de sus tragedias y admitirla abiertamente. Esta uniformidad se basaba en que adoptaba temas que en el proceso dramático habían perdido ya su vida singular, maciza y real. Es significativo en esta conexión que los críticos italianos proclamaran unánimemente como máximas creaciones suyas al *Saúl* y al *Bruto,* dos tragedias que habían surgido de la lectura de la Biblia y de Plutarco. Y en ello reside también la ventaja en materia de vida dramática que posee su *Congiura de' Pazzi.* Por otra parte, su método de redacción pre-

cipitada no dejaba lugar, en absoluto, a que su imaginación pudiera desplegarse en invenciones verídicas y satisfactorias en sí mismas.

Y así es como Alfieri acentuó todavía el procedimiento de los antiguos, llegando a presentar el extracto, por así decirlo, de un tema, la concatenación más sencilla de las pasiones y las acciones, en la forma más breve.

X

Resulta muy curioso que los críticos e historiadores de la literatura italianos —no menciono aquí sino a Paolo Emiliani-Giudici— presenten a Alfieri como independiente de la influencia de los antiguos y de los franceses, como si hubiera redescubierto por segunda vez la forma dramática inventada por aquéllos. El historiador de la literatura citado trata de demostrarlo biográficamente por el hecho de que al iniciar su carrera apenas conociera aquél los nombres de Sófocles y Eurípides y "no hubiera leído una sola tragedia francesa". La demostración es increíblemente superficial, pues durante mucho tiempo Alfieri había frecuentado el teatro francés en Italia y en París y había visitado con especial placer los teatros de todos los países. Menciona él mismo que al principio de su propia carrera dramática recordaba muy poco de aquellas tragedias; sin embargo, el ideal clásico del teatro le venía por tradición.

¡Sólo que él lo modificó conforme a su gran espíritu italiano! Y que en esta transformación, *tal vez* sin saberlo, lo simplificó por completo en el sentido de los antiguos, por la fuerza inconsciente de sus características nacionales, llegando incluso a una simplificación de la acción que va mucho más allá que la de aquéllos y hace de las tragedias de Alfieri un fenómeno singular del conjunto de la evolución de las formas trágicas.

Al aparecer Alfieri, la poesía trágica de Italia se hallaba bajo el dominio de los franceses y de los antiguos. Su máxima realización había sido, como es sabido, la *Merope* de Scipione Maffei, que subió a la escena por vez primera en Módena, en 1714, y que, por uno de aquellos raros ejemplos de gran celebridad repentina, fue representada en poco tiempo en los teatros de todos los países y admirada por los mayores críticos y poetas. Maffei admiraba el teatro francés, pero era lo suficientemente sagaz para haberse dado cuenta de sus principales defectos. Y con ello se inició la liberación del teatro italiano respecto de éstos. Pero la crítica hubiera hablado en vano, si no la hubiera sostenido en la escena el gran ejemplo de la *Merope*. A la cabeza de los críticos que se levantaron entonces en Italia contra el gusto francés, lo mismo que más tarde entre nosotros las *Cartas literarias* y Lessing, se hallaba Gravina. En oposición con dicha tendencia, Pier Jacopo Martelli, que traducía y defendía las tragedias francesas, llegando incluso a romper una lanza en favor del alejandrino, representaba el gusto francés. Y en medio de este movimiento apareció Antonio Conti, muy digno de mención, que iba todavía más allá de las normas prescritas por Maffei para la tragedia. Es el verdadero precursor de Vittorio Alfieri. Fue uno de los eruditos más eminentes de su época y se le conoce

por el hecho de que Newton y Leibniz le nombraran árbitro en su gran disputa a propósito del descubrimiento del cálculo infinitesimal. Siendo uno de los hombres más respetados de Italia y contando ya cincuenta años, tuvo la idea de reformar el teatro trágico. Su materia la habían de constituir los anales de la historia romana, y su forma había de consistir en una acción simplificada de gran interés político. Y así creó una tragedia que mantenía la continuidad con el gran pasado de la nación y a la que animaba un sentimiento fundamental ético-político. Había visto en Inglaterra las tragedias romanas de Shakespeare y, remontándose más a fondo a las fuentes auténticas y de acuerdo con el espíritu histórico de su época, escribió sus cuatro tragedias romanas propias: *Giunio Bruto, Marco Bruto, Cesare* y *Druso*. Y no menos que las tragedias mismas, ejerció mucha influencia su introducción erudita, en la que desarrolló su teoría del arte dramático. Sin embargo, lo mismo que Schiller entre nosotros, había creído deber suyo el hacer una concesión al público, intercalando en la tragedia político-histórica, como lo hacían los franceses, episodios amorosos.

Éstos fueron los antecesores con los que se encontró Alfieri al crear su forma original de la tragedia italiana.

Empezó por modificar la tragedia francesa reduciendo el número de los personajes a los realmente actuantes, opuestos entre sí en un movimiento apasionado. Por consiguiente, eliminó sin reparo dos clases de personajes que aparecen en todas las tragedias francesas, o sea la de los confidentes, que sólo parecen destinados a prestar eco a los sentimientos de los protagonistas y a convertir sus monólogos en diálogos, y la de las personas utilizadas sólo episódicamente. Por lo que hace a la primera de ellas, consideraba con razón que su parlotear constituye una de las causas principales del efecto entumecedor de las piezas del teatro francés. Pero al refutar en lo tocante a la segunda la objeción de que en esta forma se introduce en la tragedia variedad y una especie de liberación pasajera de la tensión pasional y al sostener que en los distintos grados de la pasión había ya variedad suficiente, se equivocaba, y frente a su uniformidad, Schiller y Shakespeare demuestran con sus episodios tener razón.

Se relaciona con ello el hecho de que suprimiera sin contemplación alguna todos los episodios que la costumbre del teatro francés había introducido en el ideal clásico, sin duda bajo la influencia de los españoles. Y de ahí que considerara que de lo que se trataba era no de adornar los temas trágicos con invenciones, por muy poéticas que fueran, como lo hacían los franceses, sino de concentrar toda la inventiva en la simplificación que establece los momentos necesarios de la acción conforme a la tradición del tema.

Luego, eliminó de la tragedia todos aquellos medios rutinarios de que se sirven los franceses y que le han conferido un carácter tan convencional. Incluso se llega a veces a tener la impresión, viendo obras francesas, de que todas las complicaciones de la vida consisten en un mecanismo de media docena de procesos que se van repitiendo constantemente.

Entre éstos figuran en primer lugar las cartas, que llegan de improviso

en el teatro, para provocar cambios de situación. A Alfieri le gustaba vanagloriarse de que en sus diecinueve tragedias sólo apareciera una carta, en el *Bruto II*, que no constituía un elemento indispensable del curso de la acción, ya que se la habría podido sustituir fácilmente por otro expediente cualquiera. Tenemos luego los signos o marcas, empleados ya por Eurípides hasta la saciedad, por medio de los cuales se descubre de repente a personas desconocidas o se verifica su identidad.

Tampoco se recurre en Alfieri a aquellos tapices o aquellos matorrales detrás de los cuales se esconden personas que escuchan secretos de cuyo descubrimiento depende luego en gran parte el curso de la acción. En realidad se trata más bien de un motivo de comedia, que pone siempre necesariamente en la tragedia un elemento de ridículo o de descrédito. Y de aquellos numerosos personajes que o ignoran ellos mismos su origen o lo esconden frente a otros, sólo se admite a los que son realmente indispensables en virtud de algún hecho fundado en el propio tema, como es el caso en la *Merope*.

Y tampoco tenemos aquí fantasmas —y en esto Alfieri se distingue también de Shakespeare —que se hacen visibles o hablan, ni rayos o truenos, ningún auxilio del cielo, ni asesinatos superfluos, ni amenazas con formas extrañas de muerte, que no son en modo alguno necesarios.

Su exposición empieza —en vez de usar un diálogo superfluo entre personajes superfluos— de inmediato en el centro de la acción en curso, y nunca hace relatar un suceso que pueda presentarse en el escenario, y si no es posible, no utiliza nunca un informador indiferente, sino uno de los personajes actuantes.

Cierto que estas tragedias adolecen de dos defectos fundamentales: el monólogo frecuente y la uniformidad del tono y la tensión.

Éstas son en resumen las modificaciones mediante las cuales Alfieri desarrolló, partiendo de la tragedia dominante en su época, su propia creación original: una acción apasionada reducida al curso evolutivo directo más sencillo, que tiene lugar entre pocas personas y en el periodo de tiempo más breve.

XI

Sabiéndose a sí mismo y a su nación en continuidad con la época romana y viendo en la conciencia de esta unidad, lo mismo que su escritor preferido Maquiavelo, uno de los medios más eficaces para despertar el sentido político y los sentimientos viriles de su nación, Alfieri ha renovado el drama de los antiguos y ha perseguido hasta sus consecuencias más extremas, en consonancia con su espíritu radical, la unidad de la acción, que constituye el alma de dicho drama. Creó de este modo obras de gran estilo y una forma de la tragedia completamente original. Pero aún hizo más. Pietro Giordani, un filólogo italiano contemporáneo nuestro, ha declarado que Alfieri aspiraba a ser considerado más como filósofo que como artista. Si lo que dicho erudito entiende por filosofía consiste en una am-

plia visión política, en una profundidad psicológica poco común que investiga incluso de preferencia las leyes fundamentales de la vida anímica, y en una concepción, basada en ideas sobre la vida, los estados y lo que hace la grandeza humana, entonces el punto de gravedad de Alfieri está efectivamente en esto. Ya expuse por mi parte que su vida es en cierto modo la encarnación dramática de aquel gran proceso moral del desarrollo de las pasiones, su dominio y la liberación final de dicho dominio que Spinoza ha descrito teóricamente en su *Ética*. Todos sus afectos se resumían en último término en aquella gran voluntad única de proporcionar a su patria un idioma en el que pudiera dar expresión a su anhelo impetuoso de libertad y de fuerza, y en el odio contra los tiranos y los esclavos de los distintos países de Europa, entre los cuales consideraba que el populacho de Francia, que con sentimientos de esclavo quería jugar al señor, era el peor, seguido del gran tirano que le sucedió. Por este modo de sentir se sitúa al lado de Dante, y ambos han preparado a la nueva Italia. Es la misma situación fundamental que se ha repetido entre nosotros los alemanes. Los pueblos descentralizados produjeron primero en la literatura y en la ciencia una unidad espiritual de la nación y una grandeza del sentimiento nacional que hicieron surgir nuevos partidos, pactos secretos y el entusiasmo de la juventud y, finalmente, que dos estados militares del interior de ambos países, gracias a sus ejércitos y a la política basada en ellos y sostenida por este sentimiento, crearan estados unitarios.

VIII. G. A. BÜRGER Y SU CÍRCULO[1]

El año 1791 apareció en el *Jenaer Literaturzeitung* ("Diario literario de Jena"), el periódico dominante en Alemania, que entonces era órgano de Goethe, Schiller y Kant, una crítica de Schiller sobre el poeta Gottfried Bürger, que provocó enorme sensación en el mundo literario alemán. Schiller instruía en ella un proceso formal contra el poeta popular Bürger y el aplauso que había obtenido en la nación. Suministraba la prueba de que Bürger se hallaba en los aspectos intelectual y moral por debajo del nivel de las clases cultas a las que sus versos iban dirigidos. Postulaba que la individualidad del poeta, que es lo único que éste puede dar, había de ser digna de comparecer a los ojos de su época y de la posteridad y, aplicando a Bürger esta medida, hallaba que no satisfacía a la misma. Le exigía que mediante el ennoblecimiento de su personalidad cumpliera con aquellas condiciones fundamentales sin las cuales un poeta lírico no puede ejercer una influencia saludable sobre su nación.

Esta crítica fue acogida entonces por todo el parnaso alemán con profunda indignación. La noble hermandad estaba en su derecho. Sentía, en efecto, que el ataque no iba dirigido solamente contra Bürger. Había en la notable exposición de Schiller un pasaje que abría la perspectiva de muy distintas aplicaciones de su punto de vista. Como que declaraba que se sentiría muy apurado si se viera obligado a recorrer con dicha medida en la mano el parnaso actual y que, conociendo las poesías de aquellos poetas, nada le sorprendía demasiado en el estado intelectual y moral de los mismos. Y su crítica de Bürger sólo escogía al más fuerte de la grey, era sólo un principio; en una palabra, esta crítica de Schiller es expresión de la más profunda y total aversión que el grande y noble poeta sentía por la sociedad de poetas líricos en la que había de vivir.

La historia ha confirmado el juicio de Schiller. Los historiadores de la literatura siguen deseando modificarlo. En realidad, de las poesías de Bürger sólo dos viven actualmente en la conciencia de la nación, y la más sobresaliente de todas, *Lenore,* vive tanto por la fuerza indestructible del canto popular, conforme al cual fue compuesta, como por el poder impetuoso del lenguaje de la exposición de Bürger. También Goethe era de igual opinión que Schiller y se pronunció en breves palabras tan duramente como éste acerca de la trivialidad de Bürger, irritándole ya, para empezar, el espíritu de parodia, "que rebaja lo grande y noble y es un síntoma de que la nación que gusta de ella se halla en camino de empeorar".

Si hoy volviera a instruirse el proceso, se dispone ahora respecto al punto al que se refería Schiller, o sea la personalidad del autor responsable de los poemas, de un abundante material de prueba, tanto para la acusación como para la defensa. Este material está en forma completa y auténtica o, por lo menos, sólo en algunos pasajes se ha borrado lo más íntimo. Lo debemos al celo infatigable y venturoso de coleccionista de

Adolf Strodtmann, que acaba de ofrecer al público, en cuatro tomos, el conjunto de la correspondencia asequible de Bürger.[1] Pero el interés de esta correspondencia se extiende mucho más allá de la persona de Bürger, y en ella aparece a los ojos del público, en forma sumamente gráfica y en trazos realistas, una parte importante de aquella generación de poetas. Una buena parte del juicio de Schiller a propósito de ese círculo poético puede confrontarse aquí con sus personas.

Cabe preguntarse si es lícito remontarse retrospectivamente de las producciones literarias a sus autores y examinar las personas de éstos y el valor de las mismas. Entretanto, sin embargo, toda vez que hemos empezado a publicar correspondencias de tamaño volumen, la pregunta ya no tiene propiamente sentido. Si Schiller no tenía derecho a plantearla, entonces tampoco lo tenía editor alguno para dar a la publicidad estas cartas tan personales e íntimas, que no son en realidad más que material para contestar a dicha pregunta. Tomémoslas, pues, como tales y revisemos el proceso, después que aquel o aquellos a quienes se refiere han fallecido desde hace largo tiempo, y preguntémonos si el material de prueba acumulado en esas cartas confirma o invalida el juicio de Schiller.

El movimiento espiritual que se inició con la generación de Bürger puede observarse hasta nuestros días, aunque factores de otra índole hayan modificado muy pronto su tendencia. Disponemos de pocos medios para exponer en forma suficiente una diferencia de carácter tan general como la que existe entre las inclinaciones espirituales de Alemania, a partir del final de la Guerra de los Treinta Años hasta el momento de que aquí se trata, y la orientación que se produjo a continuación. La ciencia, bajo la influencia preponderante de las matemáticas, la astronomía y la mecánica, explicaba sus fenómenos, siempre que fuera posible, como un mecanismo; la política consideraba al Estado como un aparato para la consecución de las mayores realizaciones posibles en materia militar y financiera; lo que se designaba como moral regulaba la vida según un sistema de normas abstractas, y la poesía misma, que en su inmediatez divina es sin duda la que se presenta como más irracional e imprevisible, fue domada, por así decirlo, por el espíritu razonador y abstracto del siglo y enseñada a caminar y volar conforme a norma. Existe cierta relación interna entre estos hechos y la preponderancia en Europa, en aquel tiempo, del espíritu francés. Porque lo que constituía la fuerza y al propio tiempo la debilidad de dicho espíritu era el sentirse como en su propia casa en la formulación clara de la verdad abstracta. Incluso el carácter pulido y la claridad del estilo y del idioma no son más que un efecto de este rasgo fundamental de la inteligencia francesa. Pero ahora se emancipa todo lo que en la nación alemana se opone a dicha cultura y, frente al tipo de explicación mecánica, surge la consigna de lo vivo y de la forma orgánica; frente a la disquisición racionalista de la escuela de los matemáticos y los físicos, aparecen el sentimiento, la intuición y la libertad y la genialidad individuales como elementos esenciales del nuevo hombre; en el lugar de aquella centralización que actuaba más por medio de un enorme aparato del sistema de

gobierno que mediante la liberación de las fuerzas vivas en el pueblo se introducen ahora en la política la nacionalidad y los poderes autónomos.

La generación a la que pertenecía Bürger inició esta revolución. Hay en estos hombres algo del orgullo de una nueva época . Pero precisamente el círculo al que pertenecía Bürger muestra un extraño contraste entre una ambición de amplitud indefinida y la limitación angosta del horizonte efectivo, entre un patetismo universal y la restricción efectiva del interés al destino propio y al de los amigos. Así, pues, la revisión de los hechos aportados tendrá en cuenta el punto de vista histórico, pero por lo demás no hará sino confirmar el juicio. Schiller hablaba como quien ha dejado atrás el nivel de la formación personal en el que permanecía esa escuela de los líricos y que juzgaba con mal humor a los rezagados. Cierto talento lírico mediano parece en todo tiempo propenso a encerrarse confortablemente en el mundo de los afectos, a perfeccionar la técnica, pero manteniéndose alejado del gran progreso de los intereses intelectuales de la época; esto puede observarse tanto en la que nos precedió como en la nuestra. En el dominio de las artes plásticas ocurre exactamente lo mismo.

Las personas principales que formaban dicho círculo son, al lado de Bürger, Boje, Biester, Cramer, Goeckingk y Gleim.

El tono que domina en todos ellos llama la atención. Si se lo compara con el que impera en la correspondencia de Lessing o de Goethe, se tiene la impresión de encontrarse en otro país o en otra época. A tal punto es limitado el horizonte de esos hombres; tan poca distinción muestran frente a lo mezquino y lo bajo, y tan poca inclinación intelectual revelan.

Y aquí se hace una experiencia que confirma la opinión de Schiller en su motivo básico. Todos estos hombres hacen de sus sentimientos y de la conmovedora y fuerte expresión de los mismos un oficio. Se saludan mutuamente como los trovadores más exquisitos, se ensalzan recíprocamente y son infatigables en imitarse uno a otro en los momentos de sentimiento inspirado. Algunos de ellos llevan una vida desordenada y creen no deber miramiento alguno a la manera de pensar de la mayoría. Pero, en su actitud más íntima frente a la vida, todos ellos son filisteos, o sea que la representación mediana de los objetivos de la vida del hombre común y la valoración mediana del hombre común en lo tocante a sus bienes son las suyas. Éste sea tal vez el punto más instructivo en relación con su juicio. Puede considerarse, en efecto, que la coincidencia con la opinión vulgar sobre la vida no es censurable en sí misma. Llego incluso a admitir como posible que, después de reflexión profunda acerca de la vida humana y después de experiencias asimiladas reflexivamente a propósito de la vida, alguien vuelva al sentir del hombre común al respecto. Pero aquí se trata de un caso muy distinto. Vemos en efecto a estos hombres lanzados por las tormentas de las pasiones y de la vida de un lado para otro, sin que en un solo rasgo se manifieste en ellos una reflexión más profunda. Salen de todo suceso de la vida siendo exactamente lo mismo que eran antes, y tienen exactamente la misma opinión adocenada que ya antes poseyeran. La vida y la poesía están separadas en ellos de tal manera, que ésta nada gana de las ex-

periencias de aquélla, y sólo se hallan unidas porque su vida se hace confusa por la transferencia a la misma de representaciones meramente poéticas. El tono con que se comunican sus respectivas miserias revela en forma sorprendente que la poesía no ha logrado transfigurar sus vidas en lo más mínimo. Esto es, en definitiva, lo que Schiller odiaba en ellos con toda la violencia de su gran alma, y lo que Goethe, más cómodo, se limitaba a despreciar. Y si se comparan sus correspondencias con las de Schiller o de Goethe, se comparte necesariamente esta impresión. Para ellos no existe en verdad ninguno de los grandes fenómenos intelectuales y políticos; sin duda, en algún que otro caso se habrán visto llevados a tener que ocuparse con uno u otro de ellos, pero esta ocupación nada tiene que ver con las alegrías o los dolores de sus vidas. Estas alegrías y dolores crecen en el recinto reducido que se han creado personalmente y se fundan en el éxito de sus poemas en el *Musenalmanach* ("Almanaque de las musas") y en el aplauso que ello les proporciona. Y este mundo lo aceptan sin el menor reflejo transfigurador de la fantasía. De ahí que no se produzca en ellos el paso hacia la formación de un ideal de vida superior y de una concepción más comprensiva del mundo.

Estos hechos nada tienen que ver con la facultad que poseían algunas de las personas de dicho círculo para expresar impresiones intensas en forma figurativa y para elevar representaciones a un alto grado de plasticidad. De todas las personas de dicho círculo, Bürger es el que poseía estas facultades en mayor grado, y puede incluso admitirse que, con excepción de los cinco poetas alemanes que se destacan entre los demás, nadie podía en dicha época compararse con él en este aspecto. Wilhelm Schlegel dijo, a propósito de esta facultad poética, que ha hallado su expresión más acabada en *Lenore*: "Con razón se produjo en Alemania un gran júbilo, como si se hubiera corrido el telón de un maravilloso mundo aún desconocido. Una historia que expone en pocos trazos fáciles de captar y en imágenes que se suceden llenas de vida las esperanzas frustradas y la vana rebelión de un corazón humano y luego todos los horrores de una muerte desesperada, ha sido vertida sin artificios rebuscados en la más animada de las acciones y casi por completo en diálogos, durante los cuales se ve actuar y moverse las figuras sin el auxilio de descripciones molestas".

Por otra parte se destacan muy claramente en las poesías de estos hombres dos motivos ideales: entusiasmo por una amistad viril y un sentimiento de libertad que espera para la patria nuevos tiempos de desarrollo nacional. Detrás de estos poetas se halla, en ambos aspectos, Klopstock, con su carácter peculiar. Sin embargo, estos sentimientos no aparecen en las cartas con la misma fuerza que muestran en los poemas. La amistad recta y leal es visible en ese círculo en grado raro, y un hombre como Bürger muestra además en medio de su miseria un orgullo violento, que reposa en la conciencia de sus intenciones honradas y de su capacidad personal. Pero lo que las poesías tienen de ternura, de idealismo y de entusiasmo no se observa en las manifestaciones de la vida. Y en cuanto al interés más pronunciado por la situación política de la nación, éste se halla a tal punto ausente,

que a veces uno podría sentirse tentado a no considerar dicho patetismo como auténtico sino en Klopstock, en los Stolbergs y en Voss, viendo en los demás a meros imitadores de éstos. En todo caso, estos sentimientos y aspiraciones no forman parte de aquel núcleo de estímulos cuyo destino en el mundo decide sobre la felicidad o la desgracia de estos hombres. Como tampoco son los deseos políticos objeto de reflexión seria y proseguida para estos poetas.

Estas condiciones generales se hacen muy aparentes si dejamos desfilar ante nuestros ojos algunas de las imágenes gráficas que suministra la presente publicación de los hechos de la vida de Bürger conocidos hasta el presente.

En ésta aparece en primer término, en Halle, el profesor Klotz, el arqueólogo, que Lessing ha dibujado en detalle. Bürger, nacido en 1747, había ingresado en la universidad de Halle en 1764, o sea a los dieciséis años, para estudiar teología. Aquí cayó en manos del honorable mentor mencionado. Siento por mi parte no poder adherir a la opinión del editor en el sentido de que Klotz se revelara para Bürger "tanto de palabra como de obra, como un amigo siempre desinteresado y servicial". ¿Siempre servicial? No cabe duda, ésta era efectivamente la manera de ser de Klotz. Pero, en cuanto a desinteresado, esto ya es otra cosa. Porque él necesitaba a esos jóvenes, que llenaban sus publicaciones, entonaban su alabanza y compartían con él sus alegrías, y en cuanto buen bebedor necesitaba también amigotes a los que era adicto. Ahí van algunos pasajes. "Büttner era mi fiel compañero en la bebida. Pero se ha ido allá donde todos iremos algún día. Por ello debemos aprovechar los buenos tiempos mientras podemos." "En ocho días puede escribirse mucho, muchísimo. Y por mi parte, de hoy a la semana de pago, he de entregar todavía dos alfabetos y medio." "¡Mucho me afligiera yo por ello! ¡No faltaba más! Con la tristeza no se va a ninguna parte. — Johann, corre a la tienda de Kurländer y trae una botella de borgoña. ¡Bebámosla, y a estudiar!" Es como lo escribe Boje: "El señor Klotz le cuida mucho, de lo que me alegro, aunque por el afecto que le tengo a Bürger no quisiera que fuera aquél quien le introdujera primero en el mundo, ya que esto le perjudicaría sin duda alguna en la opinión de aquellos cuyo solo aplauso busca el hombre de pensamiento elevado y leal. No niego su genio, pero estoy demasiado convencido del daño que ha infligido a nuestra literatura para no dolerme ver que se le junta un hombre inteligente. Esta compañía le es perjudicial, tanto en sus costumbres como en su grandeza. Porque, ¿cómo llegará a ser grande aquel que aprende temprano que hay atajos para llegar al templo de la gloria?" Ésta es desde el principio la desventura de Bürger: se crea situaciones en las cuales, si quiere seguir viviendo, no puede conservar escrúpulos, ni en cuanto a los hombres ni en cuanto a los medios.

Y ahora aparecen otros dos personajes de carácter muy distinto al de Klotz. Son Boje y Gleim. Boje se revela en dicha correspondencia como un hombre honrado, leal, sincero y mediador inteligente. Pero quisiera saber, por mi parte, ¿en qué aspecto se distingue en forma históricamente

memorable de cualquier otro redactor hábil que en un nuevo ramo y según un modelo cualquiera —el *Almanaque de las musas* sigue un modelo francés— dirige un periódico a conciencia? No es más que la historia de la literatura, en efecto, considerada mezquinamente como historia de poemas de toda clase, la que le ha proporcionado el rincón singular que ocupa en ella. Así, pues, Boje y Gleim protegen juntos a Bürger, y éste obtiene en 1772 un empleo de funcionario judicial en el juzgado de Alten-Gleichen, no lejos de Gotinga.

Un círculo más amplio de personas se agrupa alrededor de Bürger y Boje. El más antipático de todos ellos es decididamente Cramer, que a la sazón se halla en plena muda, para aparecer pronto como predicador ungido. Apenas recuerdo haber leído en mucho tiempo cartas tan desagradables. Es interesante la forma como cae en el círculo, cual un huracán, el *Götz von Berlichingen*. "¡Boje, Boje! —escribe Bürger— el caballero de la mano de hierro, ¡qué obra! ¡Apenas logro contener mi entusiasmo! ¡A ése sí se le puede llamar en verdad el Shakespeare alemán!" Bajo la influencia del gran drama, su *Lenore* creció un par de estrofas más. Hoja tras hoja siguen ahora las consultas acerca de la redacción definitiva de esta obra. Luego, Goethe atraviesa en una ocasión dicho círculo, cual un águila en su vuelo ascendente. Y por aquel tiempo Bürger se casa, pero la manera como habla de ello a Boje es, por no decir otra cosa, desagradable.

Pasa ahora a primer término el plan ambicioso de traducir a Homero en yambos, y se trata de hacer lo posible para que en su pobre situación Bürger pueda trabajar sin estorbo; y también aquí nuevamente, como siempre que se trata de participación activa, se produce una contribución importante por parte de Goethe. Al propio tiempo le alejan ahora del círculo en el que se adoraba a Klopstock, primero, el anuncio antagónico de un Homero en hexámetros por parte de Friedrich Stolberg, y luego, el de Voss. Bürger ocupa en aquel tiempo en el círculo de Klopstock, Stolberg y Voss una posición rara que se le va haciendo cada vez más pesada; en el fondo se le enfrentan por sus ideas y sus simpatías, y sin embargo le necesitan. El escaso placer que se deriva de las demás fuentes a propósito de esta compañía apenas resulta aumentado por la correspondencia en cuestión. Esta situación repercute en forma desfavorable sobre la posición de Bürger, y a esto se añade la muerte de su suegro, que le impone el cuidado de sus hijos menores. A partir de dicho momento se acumulan en la vida de Bürger las confusiones. No siento por mi parte placer alguno en recorrer lo desagradable, sobre todo si ni siquiera es instructivo. Me gustaría que sobre la situación de Bürger en los últimos años de su vida no se hubiera publicado nada o prácticamente nada. No acierto a comprender ni qué interés pueda tener el público en tales cosas ni qué derecho tenga a ellas. Porque las declaraciones de rutina acerca del provecho que sacan la historia de la cultura y la de las costumbres de semejantes comunicaciones no me impresionan en lo más mínimo. Los hechos que conocemos de aquellos decenios son pocos y en tales quedan, y quisiera

ver al hombre que se atreviera a sacar de ellos una conclusión de carácter general. ¡Conclusiones acerca de la situación vergonzosa de la Gotinga de aquellos días, con sus mesas para estudiantes adinerados atendidas por profesores! Es más, junto con lo que resulta de la correspondencia de la hija del gran orientalista Michaelis publicada por Waitz y lo que sabemos de la hija de Heyne, estas comunicaciones dan de la Gotinga de aquellos años un cuadro tan vivo como desagradable. ¿Vale esto realmente la pena? Creo por mi parte que no es cosa de la ciencia contestar esta pregunta afirmativa o negativamente, sino sencillamente cosa de gusto.

Lo que el propio Bürger pensaba de sus cartas puede verse en su correspondencia. No quería que estos testigos parlantes de sus sufrimientos y sus extravíos subsistieran después de él y de sus amigos, para ser escrutadas por ojos indiferentes.

Por los mismos días en que leía esa correspondencia me vinieron a las manos las dos biografías del eminente pensador inglés John Stuart Mill y del eminente historiador de la Grecia antigua, Georg Grote. Al leerlas me sentía como aquel que deja tras si las callejuelas sucias y tortuosas de un suburbio y siente de repente en la cara el aire puro que le llega del monte y del río.

IX. BALZAC

En su *Life of Charles Dickens* ("Vida de Ch. D.") relata Forster que mientras trabajaba en sus grandes novelas solía aquél recorrer desde el anochecer hasta muy entrada la noche todas las calles de Londres, creando en su alma, en movimiento tempestuoso, las figuras y sus destinos —y las imágenes que le rodeaban, aquel caos de poder y felicidad y de miseria y vicio que es Londres, dan a las imágenes que presenta la fuerza de la vida misma, de impresión real, de dolor y alegría. Comprendo perfectamente lo que en esta forma se produciría en el alma del gran poeta. Pleno de las figuras enérgicas que junto a él se movían en las calles casi en persona, es seguro que en sus largas excursiones no buscaría rasgos particulares de la vida real, material como quien dice, para la obra en que estaba trabajando, sino que en aquella atmósfera de Londres, llena de los contrastes más extraordinarios de felicidad y miseria, su fantasía cobraría alas, sus figuras sangre y pasión, y el todo de su obra aquella fuerza de los sentimientos de compasión profunda por las clases inferiores y la miseria social y de odio violento contra la fría riqueza, de un sentimiento casi siniestro de venganza contra las clases dominantes; sentimiento que en su lucha por la existencia en medio de aquella monstruosa ciudad había nutrido en su corazón y le había convertido en poeta de las clases oprimidas o, más bien, de todos aquellos temperamentos predestinados en cierto modo a sufrir por su dulce bondad. En este sentimiento fundamental está el contenido ético de Dickens. Es inseparable de la impresión de la ciudad enorme en la que planeó sus novelas, y cada vez que se alejaba de Londres sentía menguarse en algo su fantasía poética, como si ésta se viera privada de su verdadero aire vital. Lo que Londres era para Dickens y él para Londres, fue París para Balzac y él para esta ciudad.

Pero los poetas de estas grandes ciudades modernas tienen en común un rasgo pesimista fundamental que deriva de las condiciones de vida en las mismas. Se considera a menudo la concepción pesimista del mundo como un producto del siglo XIX. Esto no corresponde por completo a la verdad. Si se leen las poesías de Teognis o las meditaciones filosóficas de Petrarca, se observa que el temperamento y la situación han producido estados de ánimo pesimistas en todas las épocas. Schopenhauer ha evocado para dicha concepción toda una nube de testigos. Pero se observa también otra cosa. El pesimismo de Lord Byron, de Alfieri, de Heinrich Heine y de Schopenhauer provenía de una tónica fundamental del carácter. En los dos gentileshombres citados en primer término, de un formidable orgullo que se mantenía esquivo frente a los hombres y las situaciones, y en los otros dos, de una tendencia enfermiza de sus sentimientos. Surgía de lo más íntimo de la persona y tendía a generalizarse. En cambio, los poetas que han hecho de la vida social de las grandes ciudades el objeto de sus creaciones son en cierto modo objetivos en su pesimismo, es decir, los fenómenos

que presentan son los más adecuados para provocar una imagen sombría de la vida, aun en caso de una concepción objetiva de la misma. La dura lucha por la existencia, el triunfo constante del egoísmo sobre los temperamentos blandos en las condiciones de vida de las grandes ciudades, la máscara de la dignidad que recubre dicho egoísmo, la oposición más violenta de las clases y la mezcla en casi todos los caracteres o, lo que es más, en casi todos los móviles de cualquier acción importante, todo esto ha de llevar, aun al optimista más confiado, si tiene ojos para ver, a dudar de la justicia de su concepción. Y así encuentro que, entre los escritores que han descrito en sus novelas la vida de las grandes ciudades, frente a este mundo complicado los más superficiales se limitan a dar una impresión mezclada y poco clara de esta enorme agitación, en tanto que los más importantes propenden al pesimismo. París confiere ya a Diderot, a Voltaire y a Rousseau algo de esta coloración sombría y pesimista, que se extiende a sus novelas. Pero en las últimas generaciones son Dickens y Thackeray, Balzac y Turgueniev, los más eminentes expositores de la vida de la gran ciudad y, al propio tiempo, los pesimistas más decididos. Sólo George Sand se sitúa aparte, completamente sola, con el grandioso idealismo de su temperamento, superior a todos ellos en grandeza poética que la eleva, por encima de las descripciones de una situación social determinada y de sus condiciones de existencia, a la concepción de la vida humana como tal, de sus caracteres típicos y de la naturaleza de su pasión. Constituye, por lo tanto, una excepción.

Me siento por consiguiente poco inclinado a derivar la concepción de cualquiera de estos cuatro poetas de sus condiciones particulares de existencia. Sin embargo, la fuerza que la explicación pesimista de las motivaciones humanas ejerciera sobre Balzac habrá que hallarla en la concurrencia del sentimiento que él oponía a la concepción y la naturaleza de su objeto.

Balzac nació en Tours el 16 de mayo de 1799. Su padre era un hacendado de la región, hombre importante que, según resulta de las descripciones familiares, tenía a un tiempo algo de Montaigne, de Rabelais y del *Oncle Toby,* de Sterne. Su idea fija era tener salud y llegar a una edad normal de cien años. Se había casado alrededor de los cincuenta años. La bella, rica y joven esposa era uno de aquellos caracteres de rarísima bondad. "Toda su vida —dice su hija— demuestra este amor; se olvidaba constantemente de sí misma por nosotros." Su última prueba, la más cruel, fue haber de sobrevivir a la edad de setenta y dos años a su célebre hijo, asistiéndole en sus momentos postreros. Originalidad cabal, buena memoria e inteligencia agudísima por parte del padre y profundidad de sentimiento y actividad incesante por parte de la madre parecen haberse trasmitido al gran novelista.

En 1814 se mudó con los padres a París, en donde estudió. Asistió con entusiasmo a los cursos de Cousin, Guizot y Villemain. Luego entró al bufete del abogado de Merville en el mismo momento en que Scribe lo dejaba. A los veintidós años había pasado sus exámenes. Su padre, que gobernaba la familia a la manera de un patriarca, le había trazado ya en-

tonces el plan completo de su vida futura, incluidos el matrimonio y la dote. Pero el hijo le declaró de repente que estaba decidido a dedicarse a la literatura. Son sabidas las luchas que una decisión como la del joven Balzac suele provocar en familias como la suya. Le fueron concedidos dos años de actividad literaria a título de prueba, y así se instaló en una buhardilla amueblada con una cama, una mesa y algunas sillas. Porque precisamente en dicha época, inmediatamente después de tomada aquella decisión, los medios de fortuna de sus padres habían cambiado mucho y la familia había ido a residir en la campiña, a seis millas de París. Pero, en su soledad le rodeaban innumerables figuras de futuras comedias y tragedias, de novelas y óperas cómicas. Escogió para su estreno Cromwell y la tragedia clásica. Sólo le quedaba poco tiempo y ¡cuántas esperanzas había puesto en esta tragedia!

"Con mi pobre tragedia —dice entonces— me parezco a la Perrette de 'La Lechera', y tal vez mi comparación no resulte sino demasiado real. Pero, de todos modos, esta obra me ha de salir bien, he de tener algo terminado, cueste lo que cueste, cuando mamá me pida cuentas de mi tiempo. Me paso las noches trabajando, pero no se lo digo, porque se inquietaría. ¡Qué de fatigas comporta el amor de la gloria!"

La tragedia fue escrita; a fines de abril de 1820 comparece en la casa, y la lee ante un grupo de personas invitadas. Pero, con excepción de su joven autor, nadie se dejó conmover y su antiguo profesor de literatura de la Escuela Politécnica, consultado finalmente a título de instancia suprema, declaró que su redactor podía hacer todo lo que quisiera, menos literatura. Pero Balzac dijo fríamente: "Las tragedias no son mi especialidad, y esto es todo", y siguió escribiendo tranquilamente. No volvió a ver su querida buhardilla, pues sus padres le retuvieron junto a sí, y durante los años que siguieron sólo tenía *un* pensamiento: el de conquistarse su independencia con la pluma, con cualquier clase de literatura que fuera. Bajo nombres distintos escribió una novela después de otra, y aun hoy no se sabe qué escribió entonces, pues prohibió formalmente que se incorporaran a sus obras y que se supiera que las había escrito.

"¡Si por lo menos alguien diera a mi fría existencia un estímulo vital! No poseo las flores de la vida, y sin embargo estoy en la estación en que florecen. ¿De qué me servirán los hombres y los compañeros, una vez pasada la juventud?- ¿Para qué sirven los disfraces, cuando ya no se representa papel alguno? El anciano es un hombre que ya ha comido y mira comer a los demás, y yo, siendo joven, tengo un plato vacío y tengo hambre. Mis dos únicos e infinitos anhelos, ser célebre y ser amado, ¿se verán satisfechos algún día?"

En este estado de ánimo formó un propósito que había de ser el principio de una mala suerte que amargaría toda su vida. Aquí empezó la mala estrella de su vida. Pasó por la terrible experiencia de que unos cuantos pasos irreflexivos podían llenar toda una vida con preocupación y pesar, y nada es tan a propósito para fundar un sentido pesimista de la existencia humana como un hecho así. Porque no existe en verdad cone-

xión racional alguna entre un paso de éstos y una vida dañada en su sustancia misma. Ninguna consideración teológica llegará nunca a hacer mella en el hombre que haya pasado por semejante experiencia, que no se deja armonizar con la justicia divina mediante teoría alguna acerca de la relación entre culpa y castigo. El que no se limite a creer en el insondable misterio de la vida, sino que quiera analizarla, como Balzac, habrá de sufrir siempre bajo el peso de semejante realidad.

Balzac, pues, ya que las novelas apenas le aseguraban una existencia y su familia contemplaba su actividad literaria con desagrado, formó el propósito, que ha procurado ya experiencias amargas a muchos escritores, de editar libros en vez de escribirlos. Es bien sabido cuán duramente hubo de pagar Lessing una ocurrencia análoga. Y con todo, el proyecto del genial observador de los hombres era por supuesto perfectamente correcto en sí mismo, y lo único que le faltó fueron los medios y la habilidad para llevarlo a cabo. Él fue el primero, en efecto, que concibiera en Francia aquellas publicaciones de las obras completas de los clásicos, en edición barata, que luego habían de hacer la fortuna de tantos libreros. Publicó, pues, un Molière y un La Fontaine. Pero los libreros se negaron a recibir y a vender libros de quien se había entrometido en su negocio. El dinero que había pedido prestado para su empresa no alcanzaba a pagar los anuncios que se hubieran requerido para su distribución, y así, transcurrido un año, apenas había vendido de las dos ediciones un millar de ejemplares, viéndose obligado a convertir el resto en maculatura.

Salió, pues, de esta su primera empresa con el peso de una deuda financiera para él considerable. Nuevo plan: pensaba enriquecerse, como Richardson, como impresor de libros. Su padre le presta el dinero, y se asocia con un impresor que no aporta a la sociedad más que su habilidad profesional. No tardan en presentarse las primeras dificultades pecuniarias. Y Balzac, ¿qué hace? Optimista como siempre, ve en la ampliación del negocio la mejor manera de superar las dificultades. Compra además una fundición de tipografía, y al poco tiempo se halla abocado a la quiebra. Atravesó entonces tiempos de emociones tan terribles, que sus huellas habían de marcarle definitivamente en su espíritu. Sus padres hicieron por él todo lo que pudieron; cuando hubieron de temer de verse arrastrados ellos mismos en su ruina, Balzac lo vendió todo a un amigo. La madre, en particular, cubrió la diferencia considerable entre la deuda y el producto de la venta, pero había además otros acreedores. En resumen, con veintiocho años de edad, Balzac se hallaba con una deuda importante sobre los hombros, con el sentimiento de haber impuesto a su madre sacrificios extraordinarios y con el recuerdo amargo de todo el proceso y de lo mezquino y odioso que suele acompañarlo. Nada le quedaba sino su pluma, cuyo producto apenas había bastado hasta ahí para satisfacer las exigencias más elementales de su existencia.

Balzac no es un épico de nacimiento, como lo fueron a su lado Alejandro Dumas y Víctor Hugo. No disponía de una fantasía inagotable, una gran imaginación ingenua. Era un cerebro analítico o, en otros tér-

minos, su fuerza estaba en descomponer los hechos que observaba en la vida en una conexión de motivaciones. Su genialidad consistía en establecer reflexivamente la red nerviosa, como quien dice, de un carácter y en ver como se comportaría y sufriría frente a otros. Su genio era, pues, tanto científico como artístico, y tal vez más lo primero que lo segundo. En otras circunstancias hubiera podido seguir el curso de un Sainte-Beuve o de un Renan, en vez de la carrera que escogió. Un hombre así no está en condiciones para lograr en poco tiempo grandes sumas como escritor cabal. Hubo de transcurrir mucho tiempo antes de que Balzac dominara la técnica de la exposición épica y el material que ésta requiere. Es más, había de transcurrir mucho tiempo antes de que un temperamento reflexivo y caviloso como el suyo encontrara la ruta por la cual estaba predestinado a alcanzar éxitos tan poco comunes.

De sus experiencias y su situación había de resultar necesariamente en él la coloración sombría que tomó su análisis. Tenía ante él una conexión causal en la que, en circunstancias adversas, la mejor buena voluntad había envuelto a un inocente en males cada vez más hondos. Y no sólo tenía ante sí tal conexión causal, sino que Balzac la resentía como la cadena que le ataba los pies, formado cada eslabón de la misma por sus errores y su mala suerte, y había momentos en los que presentía, como sucedió en realidad, que nunca llegaría a librarse de ella. Por otra parte, basta que un hombre sea desgraciado, sobre todo con la apariencia de no tener culpa en su desgracia, para tener a propósito de sus queridos semejantes las experiencias más amargas. Hay una injusticia en el juicio que se designa así como experiencia real. Precisamente los hombres activos, en efecto, tienen poco tiempo para ponderar rumores y suposiciones y llegar, en oposición con la opinión pública, a un juicio verdaderamente justo; precisamente en ellos se produce, en semejantes circunstancias, una separación entre los caracteres cotidianos y los raros caracteres nobles a los que la benevolencia confiere profundidad de la mirada. Y así se producen en situaciones como aquella en la que se encontraba Balzac un pesimismo esquivo, agudo, sólo unilateralmente justificado, frente al conjunto de los hombres comunes, y un afecto tanto más profundo y precioso frente a las contadas excepciones respecto de la manera de ser corriente de la especie a la que nosotros mismos pertenecemos.

Éstos fueron los elementos subjetivos que hicieron al poeta de *La comedia humana* lo que fue. Y su objeto, París tal como era, hizo lo demás.

Alquiló un cuarto en la calle de Tournon. Al principio flotaba ante su espíritu científico, como más afín, el modelo de Walter Scott, y se proponía exponer en una serie de novelas, en cuadros separados, la historia de su patria. Se trataba de un proyecto parecido al que en nuestros días ha empezado a realizar Freytag con la historia de nuestra nación. Sólo dos novelas de esta serie llegaron a término, son *Les Chouans* y *Catalina de Médicis.* Sin embargo, estas tareas no correspondían a su talento peculiar para el análisis psicológico y social o, mejor dicho, para llevarlas a cabo conforme a su método serio, para basar sus relatos en un verdadero aná-

lisis de periodos culturales pretéritos, hubiera necesitado un ocio y una tranquilidad de espíritu que en el curso entero de su vida nunca llegó a tener. Precisamente entonces, como es fácil comprender, se hallaba en una situación terrible.

De 1827 a 1836 sólo logró mantenerse firmando un pagaré después de otro. Y a cada vencimiento sólo podía hacer honor a su firma realizando el fruto de su trabajo dentro de un término determinado. Pero a causa de los intereses usurarios que había de pagar, sus obligaciones se iban haciendo cada vez más gravosas, y su vida interior se veía totalmente amargada por el regateo y la discusión constantes, por este constante buscar dinero y pagar dinero. ¡Qué genialidad no se necesitaba para llegar a ser en estas circunstancias lo que fue! Pero, ¡qué gran parte de su genialidad quedó al propio tiempo neutralizada por semejante situación! Había días en que bromeaba a propósito de esta su "deuda flotante", pero había otros en que la idea del suicidio y su ejecución casi se tocaban.

"Nos pasamos la segunda mitad de la vida —escribía en aquella época— segando lo que dejamos crecer en la primera, y esto es lo que llaman adquirir la experiencia de la vida."

En medio de esta angustia despertó en él la intuición de cuál era su verdadero campo de actividad y formó proyectos para crearse en él un lugar permanente. Fue un día feliz para él, aquel en que todo esto se le hizo claro. Fue corriendo a ver a su hermana y le dijo: "Felicítame, porque estoy en vías de convertirme en genio."

Balzac se distingue de todos los demás escritores costumbristas de su época por su espíritu sistemático y por el plan comprensivo, de amplia visión, de sus realizaciones. Sólo Thackeray ha perseguido en forma análoga, en *Vanity Fair,* un gran pensamiento coherente. En Balzac esto fue original. En forma curiosa, no empezaba con invenciones sino, en cierto modo, con un plan abstracto. Lo animaba el pesamiento de producir un análisis grandioso del mundo social de su tiempo, como nunca lo había poseído en su ámbito época alguna. Este plan lo designó inicialmente como *Étude des moeurs,* y pensaba realizarlo en una serie de secciones que finalmente habían de dar en su conjunto una visión completa del mundo social y moral de Francia. Conforme a su sentido pesimista había de designar ese conjunto más adelante como *La comédie humaine.*

No hay nada que caracterice tan bien a un escritor como la forma en que vive con sus personajes. Porque todos los verdaderos creadores llevan con los personajes que hacen actuar una vida parecida a la que llevan con sus semejantes. Hemos sido informados últimamente, en forma curiosa, de cómo convivía Dickens con los personajes de su creación. Cuando sus figuras predilectas se acercaban a su catástrofe, era incapaz durante varios días de seguir adelante, se le encontraba bañado en lágrimas y, en una palabra, sufría con ellas como un amigo. También Balzac, como creador auténtico, vivía con sus personajes. Parécese ya a Dickens en que otorgaba gran valor a los nombres de sus figuras. Hacía observar, con fina penetración, que un nombre completamente inventado sólo rara vez lograba plena

realidad, y cuando en sus correrías por París descubría en algún rótulo un nombre que conviniera a uno de los personajes que llevaba en su mente, no cabía en sí de gozo. Es más, en forma curiosa, ese nombre le hacía su personaje más claro y más visible. Por otra parte, hablaba de sus héroes con sus amigos como si aquéllos existieran realmente. Podía discutir durante días enteros cuál sería el mejor partido para Mademoiselle Camille de Grandlieu, y en términos generales le gustaba analizar en la conversación los personajes de sus novelas, como si todos formaran parte de la misma sociedad distinguida. En una cosa, sin embargo, se distingue de Dickens por completo. Éste, en efecto, quería a las personas que representaba como amigos, en tanto que Balzac se enfrentaba con ellas con su conocimiento humano frío y amargo. Bien pudo suceder que sus amigos le pidieran compasión por un joven que se precipitaba en su ruina o por una dama que les interesaba, y entonces él bien pudo decir:

"No me desviéis, con vuestros sentimentalismos; la verdad ante todo: estos individuos son débiles o inhábiles, y les sucede exactamente lo que debe sucederles; tanto peor para ellos."

Balzac sabía ahora lo que quería; poseía el material de una experiencia de la vida que sólo surge de aquellos acontecimientos amargos que permiten escudriñar las profundidades de la sociedad y del corazón humano. Y ahora empieza a salir obra tras obra con una rapidez que había de resultar incomprensible para aquellos que ignoraban la abundancia de su experiencia de la vida y las circunstancias que le obligaban a trabajar día y noche. En 1829 vieron la luz cinco novelas, en 1830 diez novelas o cuentos, en 1831 siete, y en 1832 once.

De 1832 a 1835 empleó además parte de su tiempo en viajar. Recorrió las regiones más diversas de Francia e inició un viaje a Italia, que hubo sin embargo de interrumpir, en Milán, por falta de recursos. Con frecuencia pasaba algún tiempo en la casa de campo de una familia muy amiga en las cercanías de Tours. Aquí escribió también la más profunda de sus obras, el *Louis Lambert,* que vio la luz en 1832 y en el que expone sus puntos de vista acerca de la naturaleza del alma humana, puntos de vista que, en forma curiosa, se sitúan a medio camino entre el materialismo y el misticismo.

"*Louis Lambert* —escribió— ¡me ha costado tanto trabajo! ¡Cuántas obras he tenido que leer y releer para escribir este libro! Tal vez llegue algún día a conducir a la ciencia por derroteros totalmente nuevos. Si hubiera hecho de él una obra científica, habría atraído sobre sí la atención de los pensadores, que ahora no le dedicarán ni una mirada. Pero si llega algún día a caer en sus manos, tal vez hablen de él."

Finalmente empezó a aclararse el horizonte. Recibía por sus obras cantidades importantes. En 1833 escribía a su hermana:

"Todo va bien. Algunos esfuerzos más todavía y mediante un instrumento muy endeble —una pluma— habré triunfado de una crisis muy grave. Si nada se interpone, en 1836 ya no deberé nada a nadie más, con excepción de mi madre. Y cuando pienso en mi mala fortuna, en los años

tristes que he atravesado, no puede dejar de sentir cierto orgullo por el hecho de haberme conquistado la libertad con la fuerza de mi valor y de mi trabajo."

"Si nada se interpone." Pero ya nuevamente se avecinaban dificultades que su temperamento sanguíneo le preparaba. Primero, la compra fallida de una casa de campo, y luego su célebre disputa con la *Revue des Deux Mondes,* que tanto le había de perjudicar a los ojos de la opinión pública. El redactor de la *Revue* había hecho publicar simultáneamente una de sus novelas en un periódico ruso, sosteniendo que le estaba permitido. Siguióse un pleito que Balzac ganó, pero perdiendo en cambio la publicación de sus obras en los periódicos y la crítica favorable de los mismos.

Añadiéronse a esto penas del corazón, de las que no ha trascendido al público noticia precisa y exacta alguna. Intentos frustrados de publicar un periódico y una revista, asociados a terribles esfuerzos; acusaciones contra la moralidad de sus obras, que le afectaban y preocupaban más de lo que podría pensarse. La actividad imponente de su vida seguía adelante. Él, que tanto escribió, sólo soltaba las pruebas de corrección después de once o doce revisiones, pues consideraba, y lo proclamaba abiertamente: "Que sólo el estilo confiere a las obras valor duradero." En sus horas de ocio, en cambio, parecía un escolar en vacaciones: sembraba flores en su jardín y, al desplegarse la magnificencia de sus colores, se detenía maravillado ante ellas por las mañanas a contemplarlas; observaba los insectos o bien, atravesando el bosque de Bolonia, iba a la casa de campo de su hermano para jugar allí una partida de 'boston' en familia, en cuya ocasión parecía más niño él que sus sobrinas; reía con gusto a propósito de juegos de palabras y trataba de formarlos él mismo y, al no acertar, exclamaba riendo nuevamente: "No, esto no es ningún juego de palabras", y en tal ocasión volvía a repetir los dos únicos retruécanos que probablemente hubiera compuesto en su vida, añadiendo: "Esto no tiene mérito alguno, porque me salieron así sin intención." Tenía amistad con las celebridades de su tiempo en Francia y podía enorgullecerse de no haber perdido ni un solo amigo. Aunque pobre, se rodeaba de comodidad y de elegancia, para poder vivir en la buena sociedad. Era de estatura baja y acostumbraba a decir: los grandes hombres han sido casi siempre de baja estatura.

"La cabeza ha de estar indudablemente cerca del corazón, para que estos dos poderes, que rigen la organización humana, funcionen bien."

Su trabajo intelectual constante había agrandado más su frente que ya era grande de suyo. Una cabellera abundante le confería una expresión de energía física. Grandes ojos pardos dominaban su rostro.

Parece ser que con los años se produjo en él un cambio notable. Se le veía mundano, serio, exento por completo de misantropía y lleno de una dignidad serena. Y cuando logró finalmente la tranquilidad a que aspiraba, la de poder vivir y trabajar a su gusto, murió repentinamente, al principio de los cincuenta años: los esfuerzos y las agitaciones de su vida, que hemos narrado, habían consumido sus fuerzas.

Una carrera muy indicada, sin duda, para inspirar reflexiones amargas. En *La comédie humaine,* que él escribió y vivió, terminaba en cierto modo la última y la más sombría de las hojas, y así terminaba también la novela de su genio, que a través de todas las pequeñas y despreciables miserias de la vida se vio defraudado por completo de aquella felicidad radiante o tranquilamente satisfecha, de la que la mayoría de las personas, aun las más corrientes, han recibido algún rayo, cuando menos en algún momento afortunado.

X. GEORGE SAND

Hay en la figura de George Sand un interés personal particular. De todas las mujeres que conocemos con alguna precisión, es la que más responde al concepto de genialidad que solemos abstraer de las producciones de los hombres. Existe un máximo, una gradación más elevada de capacidad en el dominio peculiar de la inteligencia femenina, y una larga serie de mujeres sobresale con sus producciones por encima de la gran masa de las mismas, lo mismo que ocurre entre los hombres en relación con las producciones masculinas. A no pocas de ellas sólo nos las podemos representar a través de las descripciones de sus contemporáneos, ya que son la conversación y la sociabilidad las que constituyen el escenario natural de la capacidad intelectual específicamente femenina. De otras, en cambio, tenemos noticia por la correspondencia que han dejado, porque la expresión epistolar surge normalmente de la vida de sociedad. En esta conexión se conocía sobre todo hasta el presente la correspondencia de Rahel, en particular a través del culto, por cierto, bien ridículo, de la misma, gracias al cual Varnhagen ha tratado de elevarla y de elevarse a sí mismo más allá de lo debido. Ahora aparece ante nosotros en la correspondencia de Caroline Schlegel la figura de una personalidad incomparablemente más completa, más distinguida y formada en un ambiente superior. Y finalmente, hay no pocas mujeres que ponen a contribución en obras literarias las facultades auténticamente femeninas de graciosa y sutil observación humana y viva sensibilidad cordial, que constituyen en cierto modo el dominio propio de la mujer y han encontrado su círculo de lectores entre las mujeres en primer término o exclusivamente en ellas.

No así George Sand. Sus obras, en efecto, dominaron a los hombres de su época y aventajaron a los escritores de su tiempo en su propio terreno. Nacidas de un vigoroso análisis de la sociedad de sus días, estas obras repercutieron sobre la misma. El mismo poder creador que aparece en las obras de los grandes escritores masculinos aparece también en sus obras. De Safo sólo poseemos unos escasos restos maravillosos, pero después de ello, sólo Madame de Staël se ha abierto con su libro sobre Alemania y su novela *Corinna* la entrada en el círculo de los escritores productivos, y luego en nuestra época, superándola con mucho, George Sand. Porque incluso Bettina se parece más a una estrella fugaz de fulgor resplandeciente, que desapareció rápidamente y sólo engañó por un momento los ojos de aquellos que la contaban entre las estrellas. Mayores títulos podría exhibir sin duda George Eliot.

Y como quiera que en los otros dominios de la actividad intelectual las producciones de mujeres son más raras todavía, y que una Rosa Bonheur o una Angélica Kauffmann distan mucho del encumbramiento de George Sand, se comprende el interés extraordinario que reviste tanto para el estudioso de la naturaleza humana como para el historiador de la vida

cultural aquella existencia que ha dejado en el dominio de la inteligencia masculina las más grandes creaciones que jamás lograra mujer alguna.

Pero con esto no hacemos más que señalar un vacío. Después de transcurridos varios meses de su fallecimiento, la vida de George Sand sigue siendo en el fondo para nosotros, como es natural, un secreto. Esto se les antojará paradójico a aquellos que recuerdan que la propia gran escritora ha hecho manifestaciones acerca de su vida; las primeras, obligada a ello en defensa propia, y las ulteriores, con propósito biográfico. Sobre todo, si recuerdan además a qué grado las primeras obras de George Sand constituyen confesiones y en qué medida sus adversarios y envidiosos cuidaron de completarlas. Sin embargo, aquellos que hayan leído todo esto sólo verán en ello "poesía y verdad", y seguirán esperando la verdad.

También en esto se parece la gran escritora a Rousseau, con el que revela en conjunto un parentesco tan íntimo. Las confesiones de ambos no contienen, en efecto, el original de las pasiones ardientes y de las irregularidades de sus vidas, que confieren a su juventud un carácter tan peculiar.

Habremos, pues, de esperar las publicaciones de cartas. Tal como éstas nos dieron a conocer el verdadero Rousseau y el verdadero Goethe, así también sólo en éstas se nos aparecerá la verdadera George Sand.

Sin embargo, una cosa se destaca ya desde ahora de las noticias escasas e inciertas que poseemos sobre George Sand. Si el curso de la vida de Rousseau revela la incapacidad de este hombre extraordinario para dominar en las dificultades de la vida humana sus propias turbias fantasías, la vida de George Sand, en cambio, con todo y parecérsele extraordinariamente en la fuerza subjetiva de los afectos y en la posición hostil frente a la sociedad que de ello resulta, muestra, sin embargo, un curso y una coloración totalmente distintos. Semejante en esto a Goethe, ella se abre paso hasta una tranquilidad satisfactoria de espíritu, y si en conexión con esto la vida de Rousseau muestra una tónica fundamental de la que podría decirse que es la coloración sombría e indefinida del mar agitado por la tempestad, la de George Sand y la evolución de su temperamento ponen en cambio de manifiesto en forma completa y cabal todas las épocas de la existencia natural humana y se caracterizan por obras que constituyen una expresión adecuada de las mismas. También en este aspecto recuerda a Goethe.

¡Qué contraste, entre la época de su vida conventual juvenil, conforme a su propia descripción, y la de un par de años después!

"Mi repentina conversión no me dejaba recobrar el aliento. Me había entregado a mi nuevo amor totalmente y sin reserva. Fui en busca de mi confesor y le supliqué que me reconciliara oficialmente con el cielo. El día 15 de agosto, día de la Asunción de Nuestra Señora, recibí la comunión. Contaba a la sazón quince años. Había sentido en mí, la noche del 4 de agosto, aquel impulso desconocido y aquellas agitaciones interiores que yo designaba como mi conversión. Como puede verse, iba derecha a mi objeto y no perdía tiempo alguno para probar mi fe con hechos y prestar, como se dice, testimonio ante el Señor. Ese día, en que recibí la comunión,

me parecía el más glorioso de mi vida. Rebosaba mi corazón, y en mi confianza me sentía fuerte. Cómo había empezado a rezar, no lo recuerdo. Las fórmulas establecidas desde antiguo ya no me bastaban; seguía leyéndolas de mi devocionario, por supuesto, para conformarme a las prescripciones de la Iglesia católica, pero luego me pasaba muchas horas orando sola en la iglesia, vertiendo mi alma, de aquella plenitud, a los pies del Eterno, con mi alma y mis lágrimas, mi recuerdo del pasado y mi impetuosa aspiración hacia el futuro, con mi amor, mi devoción y todos los tesoros de una juventud inflamada de pasión que se dedica y se entrega sin reserva a una idea, a una gloria inasequible, a un sueño de entrañable amor.

"Esta identificación total con la divinidad la sentía en mí como un milagro. Ardía, literalmente, como Santa Teresa. Ya no dormía ni comía, me movía sin darme cuenta de los movimientos de mi cuerpo. Me imponía mortificaciones que ya no tenían mérito especial alguno, puesto que ya no me quedaba nada por sacrificar, abandonar o destruir. No advertía ya la duración del ayuno. A manera de cilicio me puse alrededor del cuello un rosario de alambre que me desgarraba la piel. Sentía el calor fresco de las gotas de sangre, pero, en lugar de experimentar dolor, me sentía agradablemente excitada. En una palabra, vivía en éxtasis. Mi cuerpo era insensible, ya ni siquiera existía. Mis pensamientos discurrían por regiones inacostumbradas e imposibles. ¿Eran éstos siempre los mismos? No. Los místicos no piensan, sueñan sin cesar, viven en contemplación, se esfuerzan y se afanan, arden y se consumen como una vela, y no se dan cuenta alguna de este estado, que es absolutamente singular y no se puede comparar con nada."

¡Qué imagen tan distinta es la que nos ofrece George Sand unos pocos años después! En una situación de estrechez y desesperación, se creó gracias a la gran fuerza de su espíritu y con una energía brutal y casi masculina un futuro y una vida importantes. Se había trasladado con su hijita a París para crearse una existencia propia. Aquí alquiló una pequeña y limpia vivienda de tres cuartos, cerca de Notre Dame, que le costaba 300 francos al año. Disponía sólo de una pequeña pensión, pero estaba decidida a no rebasarla. La única deuda, de 500 francos, que había tenido en su vida la atormentaba vivamente y no le fue fácil, al hallarse gravemente enferma, descubrirla a su marido, el cual por otra parte la pagó sin más. Una gran dificultad se le deparaba: la adquisición de un pequeño mobiliario. Transcurrieron varios meses antes de que pudiera instalar el piso para recibir en él a su hija, y fue pagando puntualmente el dinero que para ello había pedido prestado. No tenía servicio, y la portera cuidaba con gusto de sus pequeños encargos. La comida se la traían a la casa por dos francos. Al tiempo de tomar junto a sí a su hija, organizó su vida en forma regular. Durante el día sacaba a la niña de paseo por los jardines del Luxemburgo, y las veladas se las pasaba en su escritorio. Trató de buscar trabajo, pero no lo halló, y también las esperanzas que había puesto en sus pinturas resultaron fallidas. Un autorretrato que había expuesto en un café no encontró quien lo comprara, y otro, de la portera, su servi-

dora adicta, no se atrevió a exponerlo, porque en su opinión le faltaba parecido. Una circunstancia afortunada vino a poner un amable rayo de luz en su triste existencia. Desde su balcón, donde cuidaba una maceta de reseda, había conocido a la simpática familia de un maestro de escuela primaria, cuya linda hijita, de carácter dulce, le tomó mucho cariño a la suya. Le ofrecieron que mandara a la pequeña a su piso, donde podría jugar y divertirse con otros niños, y aceptó gustosamente la cordial atención de aquella buena gente.

Pero con todo esto se sentía descontenta de la estrechez en que vivía. Sentía la necesidad más viva de leer libros y el afán vehemente de familiarizarse con las ideas de su tiempo, de conocer las obras de arte sobresalientes y, sobre todo, de asistir al teatro. Experimentaba en sí misma la verdad de aquella paradoja genial de Balzac según la cual: "Si no se dispone de 25 000 francos de renta, no se tiene el derecho en París de ser mujer."

Su aparición y su estancia en París se han descrito y comentado mucho y han sido explotadas por sus calumniadores. Y a veces se nos antoja efectivamente asaz paradójica, sobre todo, su decisión de vestirse con trajes masculinos. Había visto que algunos amigos de su juventud, que no tenían más que ella, no se veían privados por ello de los placeres del mundo cultivado. Estaban al corriente de lo que pasaba en el teatro y en los círculos literario y político. ¿Por qué, pues, había ella de mantenerse alejada, sólo por ser mujer y llevar vestidos de mujer?

"Tenía —nos cuenta ella misma— tan buenas piernas como ellos, tenía aquellos pequeños pies del Berry acostumbrados a andar por caminos malos y a mantenerse en equilibrio en los gruesos zuecos; pero sobre el empedrado de París me sentía como un barco sobre el hielo. Los zapatos elegantes se me rompían en dos días, los tacones me hacían tropezar y no sabía recogerme la larga falda. Me ensuciaba, me cansaba, me resfriaba y veía que mis zapatos y vestidos —sin hablar de los sombreritos de terciopelo bañados por los canalones— se me hacían pedazos con una rapidez que daba miedo."

Su madre, a la que se lamentó de ello y le pidió consejo, ya que ella misma había satisfecho en otro tiempo todas esas exigencias, le contestó que entonces había llevado trajes masculinos y que, con sus hermanas y sus maridos, habían ido a pie por todas partes, al teatro y a bailes, y que con ello se había ahorrado además el cincuenta por ciento del presupuesto doméstico.

"Al principio esto me pareció gracioso, pero luego lo encontré muy sensato. Ya en mi infancia había llevado trajes de niño, había ido de caza en blusa y polainas, de modo que no se me hacía nada extraño volver a ponerme un tipo de vestido que ya había llevado. Por otra parte, la moda favorecía en aquel tiempo este cambio de indumentaria en forma poco común. Los hombres llevaban, en efecto, unos sobretodos largos que les bajaban hasta los talones y marcaban tan poco las caderas, que mi hermano, al ponerse en Nogent su sobretodo moderno, me había dicho riendo: 'Bonito,

¿verdad? El sastre sólo necesita tomar sus medidas a una garita, y le queda bien a todo el regimiento.' Mandé, pues, hacerme uno de estos 'sobretodos a lo garita', de una tela gris, y pantalón y chaleco de la misma. Y con mi sombrero gris sobre la cabeza y mi gruesa bufanda de lana alrededor del cuello, me veía como un novel estudiante en su primer semestre. No acierto a describir el placer que me proporcionaron mis botas. No me las hubiera quitado ni para meterme en la cama. Ahora, con los tacones reforzados con herraje, me sentía firme sobre el empedrado parisiense. Recorría París de un extremo a otro y no necesitaba poner cuidado en mis vestidos. Podía salir con cualquier tiempo y volver a casa cuando se me antojaba; podía tomar una butaca en el teatro y nadie reparaba en mí ni sospechaba en lo más mínimo mi disfraz."

Sin embargo, no siempre le había de resultar fácil a nuestra escritora habérselas allí, en el patio de butacas, con hombres descorteses y pendencieros. No era raro que se repartieran porrazos y empujones, y así trataba de mantenerse lo más posible entre gente amiga de su comarca. Un día, en particular, tuvo la mala suerte de bostezar en un lugar iluminado, debajo de la araña, lo que indignó a todos sus vecinos, y le faltó poco para verse metida en una pelea con la claque.

"En esta ocasión me di cuenta de que también yo podía encolerizarme, y si mis amigos no hubieran sido suficientemente numerosos para acallar a la claque, creo que me hubiera hecho matar."

Y partiendo de estas premisas y del intento de crearse para sí, trasponiendo las fronteras de la mujer, un orden de vida adecuado a su afán de libertad, inició una vida en la que las pasiones habían de imperar sin control. Pero al propio tiempo aparecen las obras tendientes a justificarla. Nuestro interés en George Sand alcanza aquí su punto culminante. Sus apasionadas relaciones amorosas con Alfred de Musset, el célebre poeta, y con Chopin, el músico más célebre todavía, y su defensa no menos apasionada de las mismas en su novela celebérrima: he aquí el punto de partida de su efecto mayor. Pero precisamente aquí es donde hay que andar con mayor cautela en relación con las explicaciones de sus motivos dadas por ella misma, y con mucho mayor cautela todavía, por supuesto, con las suministradas por otros. El análisis de sus motivos, tal como ella misma los expone, parece excluir la fuerza elemental de los afectos y la convierte en una máquina reflexiva incomparablemente más desconcertante de lo que es la mujer apasionada. Por otra parte, el tono de sus novelas es muy otro. Así, pues, hay que esperar para la verdadera comprensión de dicho extraño periodo de esta mujer extraña publicaciones ulteriores.

¡Raro cambio de vida! Un cambio de vida que en las mismas condiciones de elevada cultura sería imposible entre nosotros. A esta misma mujer la vemos en años más avanzados en perfecta armonía con las grandes ordenaciones de la vida humana, y no sólo con éstas, sino viviendo en paz hasta sus últimos días con las formas arbitrarias de la sociedad francesa. Como castellana en la provincia, rodeada de su familia y en armonía con la Iglesia católica y sus conceptos, así es como transcurren aquellos

últimos días. Y en esto, la calma satisfecha y compuesta de los últimos años es perfectamente natural, pero lo que es totalmente francés y opuesto a nuestra manera más íntima de ser, explicable sólo para nosotros por la concurrencia en dicho país de los extremos más radicales, es que no experimente la menor necesidad de adaptar mediante reflexión tranquila los ideales de sus años pasados a las exigencias de la vida, sino que ahora tome a ésta tal como es, transfigurada sólo por la poesía de su alma, aquella poesía que comunica a todo lo que toca. Responde a esto, en su obra, aquella exposición luminosa y transfigurada de la verdad sencilla, el idilio, y las novelas de paz que siguen a sus novelas de lucha.

Y, epílogo curioso de su vida, que describiendo un círculo completo parece volver a su punto de origen: fue enterrada en el pequeño cementerio de una aldea según los ritos de la Iglesia católica; y un par de escritores que estaban presentes y hablaron en forma inoportuna de Víctor Hugo, causan en la atmósfera de la segunda mitad de su vida una impresión extraña; tales personas y tales palabras aparecen en el ambiente de este final como sombras de sus años anteriores.

Pero sus amigos más íntimos ponen de relieve un rasgo típicamente femenino de su capacidad intelectual, y así Alfred de Musset decía de ella que era una oyente muy inteligente, dando a entender en forma inequívoca que, escuchando atentamente, se iba apropiando en silencio las ideas de los otros. Parece ser que en materia de ideas era sobre todo receptiva, y que lo suyo propio fueron la pasión, la observación, el sentimiento profundo de la naturaleza y, unido a esto, el poder del lenguaje.

XI. CHARLES DICKENS Y EL GENIO DE LA NARRACIÓN

De modo análogo a como avanzando por los ventisqueros y la nieve nos acercamos devotamente al taller de la naturaleza, allí donde envueltas en nubes y alimentadas por una precipitación perenne tienen su origen las poderosas corrientes que en su rápido curso atraviesan nuestro continente, así nos sentimos también irresistiblemente atraídos hacia los orígenes de aquellas fuerzas espirituales supremas que han imprimido a la sociedad humana su dirección, la han saturado con ideas y le han conferido ideales de existencia que la elevan por encima de sí misma. Y así, después de varios trabajos de ingleses y franceses, el problema de la genialidad literaria ha sido tratado también por Kant cual última y más elevada tarea del análisis del juicio estético, por él llevado a buen fin, y ha sido nada menos que un Schiller quien prosiguió esta parte de las investigaciones de Kant. Al partir Schiller de la oposición entre la literatura ingenua y la sentimental, tomó el camino que lo llevaría a confirmar y ampliar, sobre la base de la evolución histórica de la literatura, la concepción filosófica establecida por Kant. Y de esta oposición entre las literaturas ingenua y sentimental partió a su vez el intento de Friedrich y Wilhelm August Schlegel tendiente a fijar las épocas de la poesía y el curso de su evolución. Este intento y el de Winkelmann en el dominio de las artes plásticas constituyen los inicios entre nosotros de la filosofía de la historia. Pero han sido normativos, además, para todos los trabajos sobre la naturaleza y la esencia de la capacidad literaria, o sea para nuestra estética.

Se estableció así con ello una suma de verdades seguras para la comprensión de la facultad literaria. Las investigaciones de aquella época se desarrollaron bajo el signo de una rara fortuna, y todas ellas ostentan por ello un carácter de noble grandeza. Esta fortuna consistió en la concurrencia de los trabajos analíticos de Kant y de la concepción del genio de Goethe, en el que toda la naturaleza de la literatura parecía abrirse en una relevación independiente y universalmente comprensiva. Schiller, Humboldt, Schelling y Schopenhauer recibieron de ahí las importantes soluciones que sus trabajos nos proporcionan. Pero, al propio tiempo, los resultados de entonces fueron, con todo, incompletos, debido a la falta de un método estricto, a la angostura excesiva del terreno de investigación y al estado de la ciencia general de los procesos psíquicos, que por aquel entonces se hallaba lamentablemente dominada por prejuicios que le impedían progresar.

Hoy, en cambio, gracias al desarrollo de dos medios auxiliares, las investigaciones estéticas disponen de un método más preciso y exacto. Uno de ellos está en la fisiología de los sentidos, ya que todo arte se sirve de impresiones sensibles no sólo a manera de signo indiferente para la producción de representaciones, sino que una gran parte de su eficacia se basa precisamente en el empleo del carácter de estos medios sensibles. De

ahí que el estudio de la fisiología, en particular del ojo y del oído, haya de constituir necesariamente el fundamento de toda ciencia exacta de las artes. Y a dicho estudio se junta la investigación de los procesos elementales en que reposa la creación artística. Otro auxiliar poderoso lo tenemos en el estudio comparativo de las obras de arte de todas las épocas y de todos los pueblos. En estas obras de arte disponemos del material para una estética inductiva; material, sin embargo, que ha de interpretarse a través de todos los medios de conocimiento histórico de los propios poetas. La creación de la nueva estética, tan urgentemente necesaria también para nuestra vida artística, reposa en la acción conjunta de estos dos métodos.

Ahora bien, en la serie enorme de hechos que pertenecen al arte o proyectan sobre él alguna luz, hay algunos que ponen de manifiesto, en forma particularmente clara y visible, la naturaleza de la creación artística. Constituyen en cierto modo instancias prerrogativas de la gran inducción que aquí tiene lugar. Uno de estos casos lo tenemos, por ejemplo, en la célebre carta de Mozart, que pone al descubierto la índole de su manera de producir. Otro de ellos es la conversación de Miguel Ángel con Vittoria Colonna a propósito de la pintura. Otro, aunque de categoría algo inferior, son las confesiones de Otto Ludwig contenidas en sus obras póstumas. En cuanto a la naturaleza del escritor narrativo, no existe caso alguno tan instructivo para nosotros como el de las comunicaciones relativas a Dickens. En Dickens, en efecto, el genio del escritor narrativo se manifiesta con magnífica originalidad, apenas modificada por la influencia de otra tendencia espiritual concomitante cualquiera.

Sentía el poder de esta fantasía poética sobre su vida con fuerza y orgullo suficientes para hablar de ello. Y era lo bastante noble e ingenuo para hacerlo con veracidad.

Pero la capacidad creadora y las obras de Dickens forman al propio tiempo un eslabón del proceso sumamente importante y complejo que había de llevar a la novela moderna. Hay en la literatura europea pocos fenómenos que revistan una importancia igual para la vida de las grandes capas de nuestra sociedad. Es incomensurable lo que hoy se llega a consumir en materia de novelas. De las bibliotecas circulantes pasan hoy diariamente innumerables ejemplares manoseados a los sofás de las innumerables mujeres ociosas de nuestra llamada sociedad europea. En forma misteriosa algunos de ellos desaparecen en los cuartos de sus hijas, otros se pierden en los cuartos de los criados, en el de la costurera, en las *chambres garnies* de los empleados y dependientes comerciales. Esta lectura permite soñar las pasiones que la vida rehusa. Cuenta Hauff de alguno que condimentaba su mísera comida con la lectura de novelas en las que se habla de banquetes opíparos con champaña. En esta forma, pues, se mejora la sopa boba de una existencia pobre mediante la vivencia imaginaria de placeres, pasiones y destinos de todo tipo y, en particular, de los de las clases superiores. ¿Es bueno que sea así? ¿O no será, más bien, que la indolencia que se deleita en sentimientos sin traducirlos en acción se ve aumentada, sobre todo entre las mujeres cultivadas, por esta lectura desmesurada de

novelas? ¿Qué parte de culpa no tendrán estas novelas en el aumento enorme de irritación nerviosa y de tensa pasividad entre las mujeres cultas? Sea ello como fuere, por suerte o por desgracia, no es ya posible concebir la vida moderna sin este opio. Este doble aspecto o, lo que es más, este verdadero dualismo de su naturaleza se hallaba ya desde el principio en la forma de originarse la novela moderna. Por una parte, en efecto, era poesía, y grandes poetas contribuyeron a su creación, en tanto que por la otra se nutría de la necesidad de entretener. Incluso los más grandes poetas de esta clase de literatura estaban al servicio de un público ávido de lectura. Y en este fenómeno raro o más bien único del origen del género de literatura dominante en nuestros años, Dickens ocupó un lugar prominente. De lo que también hay que hablar.

I

La vida de Dickens hasta el momento en que adquirió conciencia de su vocación, a los veintiún años de edad, permaneció rodeada de misterio, en sus días, hasta la aparición del libro de Forster. Se sabía sin duda en Inglaterra que su novela *David Copperfield* contenía en gran parte la historia de su propia vida. Había personas que habían visto al muchacho en una tienda del Strand ocupado en menesteres humildes. Otras que se habían sentado a su lado en la escuela de Hampstead Road o más tarde. Y de los tiempos posteriores, en los que tenía su asiento en la galería de prensa del Parlamento, él mismo gustaba hablar, designándose entre los periodistas como antiguo colega. Pero nadie conocía por completo el tejido de amarga miseria, humillaciones profundas y lento y voluntarioso ascender que forma dicha época de su vida.

Y sin embargo, en este periodo de su vida es donde hay que buscar información acerca de la naturaleza y el desarrollo de su capacidad genial. Porque desde el principio mismo de su aparición, con sus *Esbozos londinenses* y sus *Pickwicks,* las facultades más eminentes del gran narrador se presentan ya desarrolladas por completo.

Esto concuerda perfectamente con sus curiosas manifestaciones a propósito de hasta qué punto podía retrazar retrospectivamente su magnífica capacidad para la concepción de caracteres y acontecimientos. En *Copperfield* deja que el héroe, su encarnación, conserve recuerdos del tiempo en que aprendió a andar. "Acaso —añade— se trate de una ilusión, pero creo que muchos de nosotros conservan impresos en su mente los días de su niñez más de lo que generalmente se supone, así como también creo que con frecuencia la facultad de observación está en extremo desarrollada y es muy exacta en los niños. La mayoría de los hombres notables por esa facultad, a mi juicio, no la adquirieron en su edad viril, sino que la conservan de la niñez; y una prueba de ello, al parecer, es que por lo general son muy impresionables y poseen serenidad de carácter, que es positivamente en ellos una herencia de la infancia." Esto se refiere sólo a la conciencia y la comprensión clara de situaciones en una época extraordinaria-

mente temprana de la vida y a la memoria, que en realidad no es más que la consecuencia de la vivacidad y la fuerza de las impresiones. De la edad de diez u once años poseemos en cambio un curioso testimonio que él mismo nos da acerca de la profundidad y seguridad, presentes ya en aquel tiempo, en cuanto a sacar conclusiones en relación con los caracteres y de su extraordinario interés para ello, que en el fondo no es más que el otro aspecto de esta misma capacidad. Observa una escena en una cárcel y hace el siguiente comentario. Se trata de un fragmento de la autobiografía que había empezado a redactar. "Lo que había de cómico y de patético en dicha escena lo observé tan bien desde mi rincón como volvería a observarlo ahora, así lo creo sinceramente, tanto si he logrado mostrarlo como si no. Compuse para mí mi pequeño personaje y mi propia historia de cada uno de los que ponían su firma en el papel. Tal vez hoy podría hacerlo en forma más concorde con la realidad, pero no podría hacerlo ni con mayor seriedad ni con mayor interés. Sus diversas peculiaridades en materia de vestidos, fisonomía, porte y maneras se grabaron en mi memoria en forma imborrable. Gozaba mucho contemplándolo como el mejor teatro que jamás se haya representado, y más adelante, entre mis botes y mi betún, volvía a recordarlo con frecuencia. Cuando durante la prisión del señor Pickwick dirigía la mirada de mi espíritu hacia la cárcel de Fleet, creo que de los del grupo de Marshalsea que volvieron a desfilar a la voz del capitán Porter apenas faltaría media docena de individuos."

Las observaciones de Dickens a propósito de sí mismo son expresión fiel de una situación real. En su *Curso preparatorio a la estética,* Jean Paul pone la esencia del genio en la prudencia, y esto es perfecta verdad, sólo que demasiado general. En efecto, para el hombre común el conjunto del mundo exterior no es más, al principio, que una gran variedad de datos, y estos datos tienen por objeto la orientación del hombre hacia la satisfacción de sus necesidades. Del mismo modo que aquel que para realizar un negocio en una casa distante sigue las calles con paso presuroso, y las casas y los jardines que va pasando no son para él más que signos con los que mide su camino y se orienta en el mismo, así se mueve el hombre común por la vida, llevado siempre por el gran negocio de satisfacer sus necesidades o, como lo llaman otros, de progresar y hacer fortuna. Y en oposición con ello, el genio se parece a un viajero que, sin preocuparse por la meta, contempla todo lo que se presenta en su camino por lo que vale en sí mismo y ve en cada impresión una noticia relativa al interior de las cosas. Su negocio propio está en comprender, y de ahí que esté particularmente capacitado para alegrarse, para vivir en el momento que transcurre y entregarse espontáneamente, por completo y sin preocupaciones a la impresión. Esto es lo que explica que siempre y doquier que aparezca, sea como genio de la poesía, de la filosofía o de la ciencia, le acompañe necesariamente *aquel* rasgo característico que consiste en haber conservado su naturaleza infantil en medio de los cálculos de la vida más que los otros, como lo hace observar Dickens a su propósito.

Porque a ésta le es dado vivir sin cálculos ni planes, en contemplación y sentimiento, entregada por completo a la intuición viva. Y así dice Schlichtegroll en su necrología de Mozart: "Se hizo pronto hombre en su arte, pero en cuanto a todo lo demás siguió siempre siendo niño." Como también decían de Goethe, en tono de reproche, Herder y otros, que había sido siempre un niño grande.[1] Por otra parte, el interés y la fuerza de las impresiones explican también su gran retención, por la memoria, de donde es probable que los grandes narradores y dramáticos se distingan también en forma natural, lo mismo que Dickens, por el hecho de extenderse sus recuerdos a una edad muy temprana.

Ahora bien, hacia dónde se dirija de preferencia la mirada del genio, depende de determinados factores. Porque si bien es posible establecer en forma general las características del genio, apenas existe, por lo que sabemos de la historia de las creaciones espirituales, un genio universal. Ya que la orientación del interés delimita naturalmente un círculo más preciso de impresiones a las que se entrega la contemplación desde el principio. Sólo Leonardo parece constituir una excepción. En su forma de abarcar las artes plásticas, la arquitectura, la música, la poesía y las ciencias, su capacidad parece en efecto ilimitada. El genio recibe naturalmente la medida de su grandeza de la relación entre la intensidad y la extensión de su capacidad: estos dos factores son los que condicionan juntos la medida de su fuerza, aunque no siempre la de su influencia histórica.

Lo que da esta orientación determinada son la organización y las circunstancias. En cuanto a la primera, sus condiciones siguen siendo un misterio para nosotros. En efecto, las relaciones entre las modificaciones que se producen en el cerebro durante la actividad espiritual y la construcción maravillosamente complicada de este órgano por una parte, y su nutrición por la otra, nos son desconocidas todavía. Como tampoco poseemos todavía verdades precisas acerca de la relación entre las aptitudes específicas y los sentidos de la vista y del oído. Sin embargo, disponemos en este último dominio de cierto número de hechos que parecen destinados a proyectar *un primer rayo de luz en la oscuridad de las aptitudes poéticas originarias.*

Observamos en una numerosa serie de casos que la música ejerce una influencia que favorece el sentimiento poético. Sabemos que la música representó en la composición de los dramas y narraciones de Otto Ludwig y Heinrich von Kleist un papel importante, y nadie puede leer los célebres pasajes de Shakespeare sobre la música sin observar la relación íntima de este poeta con el arte del mundo interior, en tanto que a consecuencia de las condiciones históricas en que vivió, en Inglaterra, el arte plástico le resulta ajeno. E incluso a propósito de Goethe, cuya creación poética era una especie de ver y mirar, encuentro en su diario la noticia de que, en la época en que la *Ifigenia* estaba por nacer y el *Meister* se iba formando, hizo venir unos músicos al pabellón de su jardín, porque necesitaba un estímulo de su vida afectiva, a continuación de lo cual las imágenes y las escenas aumentaron rápidamente en determinación de la

forma y en vigor del sentimiento. Y esto es natural. Porque *el oído* es la puerta por la cual los estados interiores fuera de nosotros penetran preponderantemente en nuestro propio interior. Pues en el lenguaje, aunque sólo se proponga comunicar representaciones, resuena en las variaciones del tono, en sus subidas y sus descensos, un interior movido en el que, desde la infancia, nuestro oído se acostumbra a captar la relación entre dichos cambios y los estados de ánimo y, lo que va inseparablemente unido a ello, a sentirlos. Y por ello la música recibe de aquél esquemas de semejantes relaciones y actúa sobre ellas en forma creadora. La unión de tal suerte fundada entre los sonidos y los movimientos interiores constituye la esencia de la música, a cuyo propósito tanto se ha disputado. Al lado del fundamento fisiológico de ésta, descubierto por Helmholtz en el análisis del oído, hay en el análisis de la formación de los sonidos otro fundamento fisiológico que actualmente se halla en curso de investigación. Aquí puede apreciarse, pues, el parentesco sumamente cercano que existe entre la música y el arte poético, tanto en cuanto a sus medios de expresión, como respecto a las figuras esquemáticas de secuencias sonoras, comunes al lenguaje y a la música, como en cuanto a la asociación constante de ambas con imágenes de estados interiores, como, en fin, en cuanto a esta provocación de estados afectivos. Y este parentesco se manifiesta consecuentemente en la idéntica disposición de los músicos y los poetas para que las impresiones susciten en ellos un mundo de sentimientos.

Pero con mucho mayor fuerza todavía destaca en algunos grandes poetas un poder original de organización en cuanto a la *receptividad de impresiones visuales*. Porque la naturaleza de la fantasía poética en su comprensión más propia se relaciona precisamente con esto, ya que no es más, inicialmente, que un grado particularmente elevado de *exteriorización sensible de meras representaciones.*

Transportamos *impresiones* fuera de nosotros, y se producen objetos exteriores. Mientras subsiste la impresión, el objeto está ante nosotros, pero así que apartamos la vista del paisaje que brilla ante nosotros a la luz del sol, o sea tan pronto como la luz no afecta del mismo modo nuestra retina sensible a ella, la imagen exterior desaparece, y sólo en el fenómeno de la persistencia de las imágenes experimentamos —cuando ya la causa externa de las modificaciones de nuestra retina no actúa— la prolongación de su estado alterado y, determinada por ello, la subsistencia de la imagen exterior. Pero, prescindiendo de este caso, al cesar el efecto de la causa externa sobre nuestra retina, la imagen del mundo exterior desaparece, o bien, expresado en otros términos: la imagen que aparece en nuestro campo visual exterior se halla ligada en general —o sea en las condiciones fisiológicas normales— a una determinada modificación de nuestra retina y, recíprocamente, esta modificación está a su vez ligada en general, o sea en las condiciones fisiológicas normales, a una causa externa. Forma, pues, un reino de casos particulares, aparte la suma de aquellos en que aparecen en el campo visual imágenes, sin que una causa externa provoque modificaciones determinadas de nuestra retina. El reino de

esos casos es el del sueño, de los hechos relativos a los sonámbulos, de las visiones, de las alucinaciones fantásticas y de algunas formas de la enajenación mental. Las imágenes de las cosas exteriores, de las que el cerebro recibe normalmente su materia de la vista, sólo se hallan ligadas aquí a cambios de estado que tienen lugar en el cerebro, como ocurre por lo demás en aquellas representaciones que, como es sabido, no se proyectan en realidad al campo visual exterior. Es obvio que el hecho de percibir en el campo visual meras representaciones, por así decir, sólo ocurre muy difícilmente en pleno día, ya que dicho campo está constantemente ocupado por imágenes producidas por objetos exteriores. Pero, como suele decirse, por la noche, cuando las imágenes del mundo exterior pierden en claridad y ya no ocupan tanto el alma con su cambio vivaz y policromo, empiezan a batir con mayor fuerza las alas de la fantasía. Y si cerramos los ojos, o nos hallamos rodeados por completo de oscuridad, entonces aquellos estados particulares de nuestra vida psíquica se exteriorizan y crean en cierto modo un espacio exterior para la proyección en el mismo de las figuras de una imaginación interior agitada. He insistido algo en esto, porque muy pronto habré de relacionar con ello uno de los documentos más curiosos a propósito de la naturaleza de la creación literaria: me refiero a aquel deambular nocturno de Dickens por las calles de Londres, en el que las figuras de sus grandes novelas parecen caminar a su lado y hablarle desde la oscuridad. Pero antes se requieren todavía algunas consideraciones complementarias de carácter teórico.

Las representaciones que subsisten una vez desaparecida la imagen del campo visual, y que en determinadas condiciones psíquicas suelen reproducirse, poseen en los distintos individuos, en relación con su carácter sensible, por así decirlo, un grado distinto de claridad y de aproximación a la imagen desaparecida. En unos, en efecto, sólo se dan en coloración pálida y en líneas confusas, en tanto que en otros casi adquieren la realidad sensible de la imagen exterior. Todas ellas, sin embargo, se representan en todos sin excepción en la dirección de la mirada, donde aparecería el objeto, o sea en forma análoga, en este aspecto, a las imágenes que aparecen efectivamente en el campo visual. El grado de su diversidad, aun en el mismo individuo, lo podemos percibir mirando fijamente un objeto delante de nuestra ventana, digamos un árbol por ejemplo, y cerrando luego los ojos. En este caso aparece a la visión interior en el lugar exacto y con un grado elevado de aproximación a la imagen exterior misma. ¡Cuán distinta es, en cambio, la imagen del árbol cuando tratamos de reproducirla después de habernos desplazado por algún tiempo en la habitación! De donde se sigue que la claridad de una imagen se desvanece con extraordinaria rapidez inmediatamente después de recibida la impresión.

La facultad de conservar aquella claridad la designamos con el nombre de memoria. En realidad, pues, la memoria no sería otra cosa que el grado de claridad de una representación, reproducida después de algún tiempo, referido a la claridad de la representación inmediata subsiguiente

a la desaparición de la imagen exterior. Si distinguimos ahora los grados de aproximación de una representación en relación con todas las cualidades de la imagen real que le sirve de base, estos grados corresponderán al propio tiempo a los de la memoria en cuanto a la representación considerada. De ahí que la genialidad en la creación de imágenes, sucesos y caracteres vaya también siempre acompañada de la memoria de los mismos. La acumulación en el interior de un tesoro semejante de representaciones constituye uno de los aspectos de la fantasía poética, o sea del genio para la representación de un mundo poético objetivo.

Hay otro hecho psíquico, sin embargo, que mantiene con aquél una relación necesaria. La medida del interés, o sea del placer, con que vemos las imágenes y las reproducimos está en una determinada relación necesaria con la medida de su vivacidad. Esto se deja ilustrar por medio de un experimento muy sencillo. Podemos percibir a un tiempo el paisaje que se extiende más allá de nuestra ventana, oír una música procedente de dicha parte y sentir el sabor y el olor del cigarro —es más, podemos incluso experimentar además dolor de muelas—; o en otros términos: podemos tener conciencia simultánea de las impresiones de todos nuestros sentidos. Pero, pruébese ahora aprehender con la máxima claridad la melodía que nos llega de fuera y la acción conjunta de los distintos instrumentos: inmediatamente palidecen las impresiones de los demás sentidos hasta un punto en que se sumen por debajo del umbral de la conciencia. O sea, que la actividad psíquica que acompaña a la actividad de nuestro cerebro y de nuestro sistema nervioso disminuye necesariamente en cuanto a su volumen, en una proporción fija cualquiera, a medida que aumenta su concentración. E inversamente, por consiguiente, la mayor claridad sólo podrá darse allí donde la percepción de la imagen se acompañe del máximo grado de interés, siendo este grado de interés la causa de las reproducciones intensas y frecuentes. Obtenemos en esta forma como tercer rasgo fundamental del genio, en una determinada dirección de configuración creadora, la intensidad del interés espontáneo por el grupo de imágenes de que se trata. Y el concepto de ese interés espontáneo puede traducirse en el de los sentimientos de placer que acompañan a una determinada clase de imágenes y representaciones. Ninguna intención de *querer*-percibir o de *querer* observar puede sustituir la necesidad natural en cuya virtud los sentimientos de placer concomitantes concentran la atención. Anticipo aquí, que, por haber sufrido tanto por la arbitrariedad que quería imponer una dirección de la atención tan inadecuada a su genio, Dickens abrigó toda su vida un odio apasionado contra toda disciplina escolar que cohibe violentamente el despliegue de aquella atención natural fundada en sentimientos de placer y, con mayor violencia todavía, trata de sustituirla por una concentración artificial y obligada de la atención del espíritu juvenil. Su odio contra la domesticación escolar y los malos tratos al alma infantil se convierte en él en una de las ideas sociales básicas más importantes de sus obras.

Con esto el genio del narrador habrá quedado más claro en relación

con sus elementos originarios. Consiste, primero, en un grado particularmente elevado de exteriorización sensible de meras representaciones. Esto se funda en el interés con que se busca, aprehende, elabora y reproduce una parte cualquiera de imágenes exteriores. La manifestación natural de ello es una maravillosa fidelidad de la memoria para ese círculo de imágenes. El genio del narrador tiene todo esto en común con el pintor y el escultor. No dudo por mi parte ni un solo instante de que cierto tipo de mirada plena, comprensiva y reposada constituya una peculiaridad fisonómica común a los grandes narradores y a los grandes artistas plásticos y se puede observar en ambas categorías en forma muy acusada. En los retratos del joven Dickens dicho rasgo es muy llamativo, lo mismo que en los de Goethe y W. Scott. Al narrador le corresponde sin embargo, como característica distintiva de su orientación original, la fuerza de su simpatía con los estados interiores de los hombres y del mundo humano en general. Y dicha fuerza va naturalmente unida a la de sus propios sentimientos. En todo caso, su genialidad ha de estar constituida por los elementos enumerados, y lo que se designa como genio, probablemente en sentido restringido, o sea la capacidad inventiva del narrador, es siempre resultado de una mezcla cualquiera de las aptitudes psicofísicas que acabamos de relacionar.

Las manifestaciones de Dickens aportan a la tesis aquí desarrollada la comprobación efectiva más curiosa.

De su disposición para penetrar y representarse situaciones y caracteres humanos ya se expuso algún ejemplo. Sólo que esta disposición se vio extraordinariamente favorecida por el hecho de que los grandes escritores de su nación le vinieron a las manos en los primeros años de su vida y que, por otra parte, en su espíritu infantil el comercio con dichos escritores, como por lo demás con el mundo real, no tenía contrapeso alguno de cualquier alimento espiritual que le hubiera sido suministrado por la escuela. Así, pues, la realidad de las cosas y el mundo poético de aquellos escritores se fundieron para él en un mundo de imaginación verdaderamente genial, saturado de la luz matutina más viva de la primera intuición, en el que sigue luego moviéndose la mayor y la más bella parte de sus novelas. Nunca ha habido escritor que haya penetrado tan profundamente la vida de la niñez y de la juventud como él, porque nadie ha vivido como él dichos estados en forma tan consciente y con tanta contemplación poética. Como tampoco ha habido nunca escritor alguno que extrajera la materia de sus creaciones en tal grado de las experiencias de su infancia y de su juventud como lo hizo Dickens. El origen de ese mundo poético lo describe en un pasaje del *Copperfield* que también Forster admite como documento biográfico. Se refiere a su niñez hasta los nueve años:

"Había dejado mi padre en un gabinete del segundo piso una pequeña colección bibliográfica. Mi aposento estaba al lado y nadie pensaba en esos libros. Poco a poco, 'Roderick Random', 'Peregrine Pickle', 'Humphry Clinker', 'Tom Jones', 'El vicario de Wakefield', 'Don Quijote de la

Mancha', 'Gil Blas de Santillana' y 'Robinson Crusoe' fueron saliendo, y formando un batallón glorioso, de aquella preciosa habitación para acompañarme. Tuvieron ellos despierta mi imaginación, inspirándome la esperanza de huir algún día de aquel lugar. Ni esos libros, ni 'Las mil y una noches', ni las historias de los genios podían dañarme, porque no me alcanzaba el mal que en ellos pudiera encontrarse, pues no los entendía... Todavía hoy me sorprendo de que en medio de mis penas, que muy grandes me parecían, hallara tanto consuelo en identificarme con los héroes que me resultaban simpáticos en los libros que leía... Durante más de ocho días me consideré un Tom Jones —un Tom Jones niño, inocente criatura— y por más de un mes, me supuse un Roderick Random. Me apasionaban los relatos de viajes. Algunos había en los anaqueles de la biblioteca, y recuerdo que pasé días enteros paseándome por el piso que habitaba, armado con el mango de una horma de calzado, a fin de representar a un capitán de la Marina Real, en peligro de ser atacado por los salvajes y resuelto a vender cara su vida... Cada vez que pienso en ello, recuerdo una hermosa tarde estival. Jugaban los chicos del pueblo en el camposanto y leía yo en mi cama, como si hubiese dependido mi vida de mi ocupación. Las granjas de la vecindad, las lápidas de la iglesia, los rincones todos del camposanto, asociábalos yo en mi imaginación con los famosos libros, representando para mí algún lugar célebre de los que en mis lecturas hallaba. Vi a Tom Pipes trepar por el campanario de la iglesia, a Strap, con su bolsa a cuestas, sentado en el parapeto para descansar, y me consta que el comodoro Trunnion presidía las reuniones con míster Pickle en la salita de la pequeña posada de nuestro pueblo."

Al mudarse a Londres, estas impresiones se fundieron con las de los extraños contrastes de pobreza y riqueza y del romanticismo excitante del lugar. Y fue de una influencia decisiva en la orientación de su obra que en el pobre suburbio donde se instalaron lo envolvieran por completo las impresiones de la miseria y de la lucha por la existencia. "La comprendí entonces —repetía más tarde con frecuencia—, tan bien como la comprendo ahora." Había entonces al final de la calle de Bayham algunos asilos, que Dickens volvió a ver veintisiete años más tarde, y el buscarlos y contemplar desde allí los montículos y los campos y, por encima de ellos, ver brillar a través del humo la cúpula de San Pablo constituía para él un placer que le suministraba materia de reflexión por horas enteras. Luego le deleitaba un paseo por la ciudad, sobre todo en las inmediaciones del Covent Garden y del Strand. Pero lo que más le atraía era el distrito repulsivo de St. Giles. Cuando podía persuadir a sus conocidos y amigos que le acompañaran a través de Seven Dials, no cabía en sí de gozo. "Dios Todopoderoso —solía exclamar más tarde con frecuencia—, ¡qué salvajes visiones de engendros de maldad, de miseria y de mendicidad surgen de dicho lugar en mi espíritu!" Un libro de Colman, que contenía una descripción del mercado del Covent Garden, le causó tal impresión, que se introdujo cautelosamente en él para comparar el lugar con el libro.

Lo que cuenta de su memoria para escenas de la vida forma parte de

los hechos más sorprendentes al propósito. A menudo le contaba a Forster que recordaba el pequeño jardín delante de la casa de Portsea, que había abandonado a los dos años, y en donde, en compañía de su hermana y con algo de comer en la mano, corría de un lado para otro, en tanto que una niñera le observaba a través de la ventana de la cocina, que quedaba casi al nivel del suelo del jardín. Una vez le sacaron a la plaza, en donde los soldados hacían sus ejercicios, y dicha plaza la volvió a reconocer en ocasión de una excursión con Forster, por el tiempo en que escribía *Nickleby,* o sea después de transcurrido un cuarto de siglo. Sólo que más tarde, en consonancia con la relación del niño frente a los objetos, lo veía todo en proporciones que quedaban muy atrás de las de sus recuerdos. Así, por ejemplo, le sorprendía hallar la calle principal de Rochester convertida en callejuela, y el palacio municipal, conforme al cual había moldeado su imagen del de Aladino, en una pequeña masa de ladrillos.

Son particularmente interesantes, sin embargo, para el estudio de la manera de ser del genio narrativo las manifestaciones que revelan la vida autónoma de sus personajes novelescos; como que se aproximan decididamente a figuras del mundo exterior y adquieren con ello algo del carácter de las visiones. Cundo en su cuento *Almacén de antigüedades* se acercaba al fin de la pequeña Nell, uno de sus personajes favoritos, le fue dolorosísimo superarlo. Se servía de todas las excusas posibles para no tocarlo, y demoró el tiempo en que había de cumplirse hasta el último límite.

"¡Listo! —le escribía el 7 de enero a Forster— ¿Qué piensas? No terminaré hasta el miércoles en la noche. Acabo de empezar y, te lo aseguro, esta parte de la historia no es de las que se pueden tratar con prisa. Creo que quedará magnífica —pero soy el más desgraciado de los desgraciados. Proyecta sobre mí la sombra más angustiosa, y me cuesta el máximo esfuerzo seguir adelante. Al acercarme al lugar, tiemblo mucho más yo mismo que Kit, que Mr. Gerland y que el señor solitario. Me costará mucho reponerme; nadie la echará tanto de menos como yo. Es tan doloroso para mí, que no acierto a expresar mi pena. Todas las heridas vuelven a sangrar de nuevo cuando pienso en ello, y Dios sabe cómo lo haré y cuál será el verdadero tema. Por mucho que lo intente, no acierto a aleccionarme con el consuelo del maestro de escuela."

Y una vez terminada la historia:

"Me entristece sobremanera haber perdido a todos estos seres para siempre, y siento como si nunca más debiera volver a hallarme a gusto en otro círculo de personajes."

Al trabajar más tarde en Génova en aquella curiosa historia, *Las campanas de San Silvestre,* observaba:

"Este libro (si en el sentido de Hadschi Baba no lo sé, pero en todo caso literalmente) ha hecho palidecer mi rostro en un país extranjero. Mis mejillas, que empezaban a llenarse de nuevo, han vuelto a enflaquecer; mis ojos se han hecho desmesuradamente grandes; mi cabello es muy escaso, y la cabeza que lo soporta está febril y se siente mareada. Lee la escena del final de la tercera parte dos veces. Por mi parte no quisiera vol-

ver a escribirla. Desde que al final de la segunda parte pensé en lo que había de suceder en la tercera he soportado tanta pena y tantas emociones como si la cosa fuera real, y en la noche ello me ha despertado. Al terminar ayer hube de encerrarme, porque mi cara se había hinchado al doble de lo normal y se veía sumamente ridícula."

Pero de las condiciones en que sus figuras cobraban realidad, existencia y movimiento propios fuera de él, sólo se dio cuenta cabal —y le impresionó como un hecho peregrino y un fenómeno espiritual— después de haber estado alejado de Londres por algún tiempo y cuando cavilaba, en la maravillosa soledad del Lago de Ginebra, sobre su *Dombey*. Escribió en dicha ocasión a Forster, el 30 de agosto de 1846:

"La dificultad de avanzar a lo que yo llamo un paso ligero es enorme, y se me hace casi imposible. Tal vez esto sea en parte el efecto de dos años de reposo y, en parte, de la ausencia de las calles y de tantas figuras humanas. No puedo describirte como las echo de menos. Es como si proporcionaran a mi cerebro un alimento del cual al trabajar no puede pasarse. Por una o dos semanas puedo escribir en un lugar solitario (como en Broadstairs) maravillosamente bien, y luego, un día en Londres me estimula y vuelve a ponerme en marcha. Pero la fatiga y el trabajo para escribir día tras día sin esa *linterna magica* ¡es enorme! No lo digo en lo más mínimo en estado de depresión, porque aquí nos sentimos muy a gusto y el lugar me gusta mucho, y la gente es muy amable y me quiere más todavía que en Génova. Lo menciono sólo a título de hecho curioso que hasta ahora nunca había tenido oportunidad de descubrir. Cuando no se sienten rodeados del torbellino humano, *mis* personajes parecen propensos a detenerse. En Génova escribí muy poco (sólo *Las campanas de San Silvestre*) y tenía la impresión de experimentar una influencia parecida, pero, ¡cielos! Allí tenía por lo menos un par de millas de calles iluminadas toda la noche para poder recorrerlas y un gran teatro en donde todas las noches había función."

Tres días después añade a esa confesión el siguiente comentario:

"La ausencia de calles accesibles sigue siéndome ahora, cuando tengo tanto quehacer, extrañamente molesta. Se trata realmente de un fenómeno psíquico. Probablemente, si las hubiera, no las recorrería de día, pero lo que es de noche me faltan extraordinariamente. Parece como si no pudiera desprenderme de mis fantasmas sino perdiéndolos entre la multitud. Pero, como tú bien dices, hay calles en París, buenas calles además y estimulantes para el pensamiento, y desde allí las excursiones a Londres serán muy fáciles."

Los sueños de Dickens se hacían a veces tan reales, que aun algún tiempo después seguía dudando si no se habría tratado de visiones.

II

Estas consideraciones no hacen más que reforzar notablemente el interés por la vida de Dickens hasta el momento de la aparición de su primera

obra. Porque de dicha vida podrá esperarse noticia no sólo de las condiciones de conformación de su carácter, sino además a propósito del material y del contenido espiritual de sus obras. El periodo que en ello comprendemos forma la primera época de la vida de Dickens, y esta época se cierra con la aparición de los *Esbozos londinenses* a los que siguieron muy de cerca los *Pickwicks.*

Siguiendo el ejemplo de Tristam Shandy, gustaba Dickens de celebrar la llegada de sus héroes a este mundo con unos fuegos artificiales especiales de humor y de filosofía acerca de la vida. Pero por nuestra parte sólo estamos en condiciones de suministrar un relato muy escueto.

Charles Dickens nació el viernes 7 de febrero de 1812 en Landport, en Portsea. Su padre era entonces funcionario de la Pagaduría de la Marina. Su madre era hermana de un funcionario de Marina. De ocho hijos, dos murieron a edad temprana, y de los restantes Charles era el segundo. De Portsmouth la familia se trasladó a Chatham, y de allí a Londres.

Charles era un niño enclenque y enfermizo, sujeto a violentos ataques de convulsiones. El trato por parte de sus padres no tenía nada de particularmente amable, y así se vio llevado, en su infancia solitaria y privada de afecto, a buscar una compensación en los poetas, que fueron para él un grupo de amigos en un tiempo en que no tenía ninguno.

Pero al pasar de Chatham a Londres, arrancado al mundo idílico que poblaba con las figuras de sus sueños, el ambiente se le hizo aún más desconsolador y prácticamente desesperado. Para ilustrar esas condiciones con una sola palabra: el destino del célebre matrimonio Micawber fue el de sus propios padres, y los sufrimientos del pequeño David Copperfield fueron sus propios sufrimientos. No veo por mi parte prueba más firme de la fuerza terrible con que esta situación pesaba sobre su ánimo, que el hecho de que por mucho tiempo la silenciara frente a las personas más amigas y evitara la calle y la casa que habían sido testigos de sus peores humillaciones. El sentimiento terrible de aquellos tiempos nunca había de abandonar su corazón.

Se instalaron en una miserable vivienda en uno de los barrios más pobres de los suburbios londinenses, y aquí quedó el muchacho en un abandono que él mismo nunca logró explicarse bien. Finalmente nos vemos remitidos al carácter de su padre, a cuyo propósito se expresó frente a Forster con mucha reserva, pero, aun así, en forma suficientemente clara:

"Me consta que mi padre era un hombre tan cordial y noble como el que más. Su conducta para con su esposa, sus hijos y sus amigos está, en lo que puedo acordarme, por encima de todo elogio. Junto a mí, cuando de niño estaba enfermo, veló días y noches enteras. Nunca emprendió negocio, encargo o responsabilidad alguna sin que lo cumpliera con celo, a conciencia, puntualmente y en forma honorable. Era infatigablemente activo. A su manera estaba orgulloso de mí y admiraba mucho mi manera cómica de cantar. Pero, por virtud de la ligereza de su temperamento y su escasez de recursos, parece haber perdido por aquel tiempo toda noción sobre mi educación y haberse sustraido a la idea de que yo esperaba algo

de él. Y así fui cayendo a tal condición, que por las mañanas limpiaba sus botas y las mías, me ocupaba de los pequeños quehaceres domésticos, cuidaba de mis hermanitos y hermanitas (ahora éramos seis en total) y efectuaba los míseros encargos que nuestra mísera manera de vivir comportaba."

En presencia de este carácter y de la manera de ver la situación de la casa paterna, se nos plantea un problema crítico.

Las relaciones de su padre con su madre son las del Sr. y la Sra. Micawber. Una "escritura" misteriosa, de la que más tarde supo que era un arreglo con acreedores, juega en la situación de su padre el mismo papel que en la de la familia Micawber. Lo mismo que la Sra. Micawber "hizo un esfuerzo" e instaló una pensión para señoritas, así declaró también la Sra. Dickens, al irse haciendo la situación cada vez más gravosa, que había llegado para ella el momento de esforzarse y que "debía hacer algo". Contaban con relaciones de familia en la India, y el razonamiento en que fundaban todas sus esperanzas tenía todo el estilo de los Micawber: la gente de la India solía enviar a sus hijos a educarse en Inglaterra; por consiguiente, poniendo una escuela para aquellos niños, no podían dejar de hacerse ricos. Sin embargo, del mismo modo que una vez que la Sra. Micawber hubo colgado su letrero de latón nadie vino a llamar a la puerta como no fueran panaderos y carniceros con sus cuentas, así ocurrió también cuando la Sra. Dickens anunció su instituto por medio de un gran letrero de latón, en una casa alquilada con tal objeto. Cuenta el propio Dickens:

"Repartí en otras muchas puertas muchas circulares que ensalzaban las excelencias del instituto, pero nadie vino nunca a la escuela, ni recuerdo que nadie se declarara dispuesto a hacerlo o que se hiciera el menor preparativo para recibir a nadie. Lo que sí sé es que nos entendíamos muy mal con el panadero y el carnicero, que a menudo la comida no sobraba en absoluto a mediodía y que finalmente mi padre fue arrestado."

Y en el *Copperfield* se dice:

"Finalmente se produjo la tan temida crisis. Fue detenido míster Micawber cierta mañana y llevado a la cárcel de *King's Bench*. Díjome al salir de la casa que el 'padre del día' se ocultaba para siempre a su mirada, y supuse que estaría su corazón hecho trizas, porque lo estaba el mío. Pero me enteré después que había estado jugando muy alegremente a los bolos, por la tarde."

En este punto es donde yo, por lo menos, percibo en forma más clara el desdén de Dickens por su padre, desdén que las palabras precedentes tratan en vano de disimular. Describe nuevamente una escena de la vida de su padre, que en su día hubo de parecerle terrible y trágica y que por ello mismo, desde otro punto de vista, al no cumplirse la predicción anunciada, se le había de antojar cómica. Al ser llevado a la prisión por deudas, sus últimas palabras habían sido que, para él, el sol se había puesto para siempre. "Estaba entonces realmente convencido —le narraba más tarde Dickens a su amigo— que me harían saltar el corazón en pedazos."

Siguió luego la famosa escena, incorporada también casi literalmente al inmortal capítulo undécimo del *Copperfield*. En la *Autobiografía* dice (y se la puede comparar con el *Copperfield*):

"Mi padre me aguardaba en la habitación del carcelero, y subimos a su habitación (en el antepenúltimo piso) y lloramos a lágrima viva. Y me aconsejó, según recuerdo, que me grabara su advertencia en el corazón y reflexionara que, si alguien con un ingreso anual de veinte libras gastaba de éstas diecinueve libras, diecinueve chelines y seis peniques, todo iría bien, pero que si gastaba de ello un solo chelín más, se precipitaría en la miseria."

Y luego, un capitán Porter, que en la novela figura como capitán Hopkins. Después, la comida de gitanos, *instar omnium*, en la prisión por deudas. Míseras luchas cotidianas. Lleva el par de novelas que poseía su padre y que designaba como su "biblioteca" al empeño, una después de otra. Se familiariza en forma inquietante con ropavejeros y prestamistas. Finalmente la familia acampa, por así decirlo, con carácter permanente, día y noche, en los dos cuartos de la casa vacía de muebles. Todo tal como el *Copperfield* lo ha tomado casi literalmente del fragmento de la *Autobiografía*. Y luego... luego vino para el muchacho el último acto que parece haber representado no sólo para su corazón de niño sino incluso para el adulto, muchos años después, la máxima humillación.

¿Quién no recuerda cómo el pequeño Copperfield es empleado como mozo en la tienda de Murdstone & Grimby para lavar botellas, ponerles etiquetas, taparlas y sellarlas? ¿Y cómo, junto con tres niños más, en completo abandono, ocupa sus días uno tras otro, en medio de torturas indescriptibles del ánimo, en esta labor monótona? En realidad la vida tiene a veces más de aventura que la novela. Este muchacho es Charles Dickens, y es más, las circunstancias de su empleo eran incluso más cómicas y míseras. Remito aquí al lector a la parte de la *Autobiografía* impresa por Forster. Existía una competencia con el "Betún Warren para calzado, Nº 30, Strand"; cierto Jonathan Warren sostenía ser el inventor originario de la receta y haberla vendido, junto con el nombre, por una pensión vitalicia. Había también un Nº 30, Hungefordstairs, Strand (en las inscripciones y los anuncios esta última palabra aparecía en caracteres muy grandes, en tanto que la anterior estaba impresa en tipo mucho más pequeño). Por muchos años Dickens no quiso volver a pisar dicha calle, y prefería dar un rodeo. Allí, pues, Charles Dickens permanecía sentado, cual un pequeño esclavo, por seis chelines a la semana, en aquella casa destartalada, llena de ratas y —pero dejemos que lo cuente él mismo—: "tapaba los botes de betún con un pedazo de papel aceitado y luego con un pedazo de papel azul, ataba un hilo alrededor del cuello y recortaba el papel sobrante, en forma precisa y pulcra, hasta que se veía tan elegante como un bote de pomada de boticario".

"Imposible describir con palabras la secreta angustia de mi alma al ver la clase de sociedad en que había caído, y cuando comparaba los compañeros de mi vida de obrero con los de mi infancia... Nada es capaz de

expresar lo que sentía yo al ver sofocadas en germen mis esperanzas de ser algún día un hombre de instrucción y distinguido. El dolor de mi abandono, lo vergonzoso de mi situación, la desesperación que experimentaba al pensar que todo lo que había aprendido, todo lo que excitó mi ambición y mi inteligencia se borrarían paulatinamente de mi mente, son cosas que no pueden describirse... Todo mi ser se hallaba tan penetrado del dolor y la humillación de tales pensamientos, que aún hoy, célebre, querido y feliz como soy, olvido a veces en mis sueños que tengo esposa e hijos —aún hoy, que soy hombre— y me remonto con desconsuelo a aquellos tiempos de mi vida."

Ése es el punto extremo de degradación y del sentimiento de la misma en la vida de Dickens. A menudo, tan joven e infantil era todavía, al dirigirse por la mañana a sus botes de betún, no podía resistir el pastel del día anterior expuesto en el escaparate de la pastelería a la mitad de su precio, y se gastaba en él el dinero destinado a la comida, o bien, cuando no tenía dinero, se daba una vuelta por el mercado del Covent Garden y permanecía allí contemplando los plátanos. Los sábados por la noche iba a las casetas de feria a ver "El puerco gordo", "El indio salvaje" o "La pequeña dama". Un placer especial se lo proporcionaban las escenas y las personas de la cárcel por deudas, y la cosa resultó especialmente pintoresca cuando su padre redactó una petición de dinero para los presos, con objeto de que en ocasión del aniversario de Su Majestad, que ya se acercaba, pudieran beber a su salud. Dicha petición fue fijada luego a un tablero que se hallaba debajo de la ventana, y las figuras aventureras de los presos por deudas fueron desfilando una después de otra para estampar sus firmas al pie. "Compuse para mí mi pequeño personaje y mi propia historia de cada uno de los que ponían su firma en el papel." Él mismo era entonces, según nos lo cuenta, un hombrecito tan pequeño, con su pobre sombrero blanco, su chaleco y su pantalón de fustán, que a menudo, cuando entraba a una cervecería para remojar la salchicha y el pan con un vaso de cerveza negra o rubia, no se lo querían servir.

De esta existencia se salvó finalmente Charles Dickens a los doce años de edad, al mejorar la situación de su padre. Esto no se produjo en forma tan enérgica como en el caso del pequeño Copperfield, que huyó a la casa de la Tía Betsy, pero el hecho real fue en ambos casos el mismo: finalmente pudo frecuentar la escuela. No parece ser que allí aprendiera mucho. La invención de un lenguaje, que consistía en añadir a las palabras unos sonidos suplementarios idénticos y hacía que en las calles les tomaran por extranjeros; la narración de cuentos improvisados, y el adiestramiento de ratas blancas que hacían girar unas ruedas o trepaban por unas escaleras, todo esto parece haber constituido para él ocupaciones más gratas que las que le proporcionaban las clases, y él mismo dice más tarde que los muchachos adiestraban mejor a las ratas que los maestros a los muchachos. El propietario de la escuela, un tirano ignorante cuya ocupación principal consistía en administrar palos, ha adquirido el honor de regocijar en el *Copperfield* a innumerables personas. También el inapre-

ciable Mr. Squeers, en *Nickleby,* conserva algunos rasgos de dicho original. Luego Dickens amplió sus experiencias en materia de escuelas privadas inglesas en otro plantel, pero carecemos de noticias al respecto.

Y nuevamente volvió a abrirse otro círculo de la sociedad inglesa a la mirada sagaz del muchacho. Contaba aproximadamente quince años al iniciarse en la carrera de escribiente de abogado. Cierto Sr. Blackmore —era el segundo de los abogados a cuyo servicio entraba, porque también en ese terreno multiplicaba Dickens, sin proponérselo especialmente, sus experiencias— ha informado más tarde de que en dicha época se produjeron en su bufete escenas y concurrieron allí personas a las que les cupo el honor de ser incorporadas al *Nickleby* y al *Pickwick.* El empleo desde el cual el gran observador humano estudiaba el mundo policromo de la abogacía era el de auxiliar de oficina. En la clasificación humorística de los escribientes de abogados que figura en el *Pickwick,* el auxiliar de oficina forma la categoría más baja. No se trata de escribientes aspirantes a abogados, ni de escribientes o aun de amanuenses a sueldo, sino simplemente de "auxiliares de oficina, que usan por primera vez levitón en su vida y sienten altivo desprecio por los chicos que van al colegio; son los que por la noche, a la salida del trabajo, compran a escote salchichas y cerveza y piensan que no hay nada como la 'vida' ". Las distintas variedades del género escribiente y auxiliar de abogado, desde el probo Traddle hasta Urías Hepp, fueron siempre una de sus especialidades.

¡Y una vez más, otro círculo de la sociedad inglesa! Su padre entró en un periódico como reportero parlamentario, y Dickens se preparó ahora, con aquella su energía formidable, para alcanzar en dicho campo de actividad la categoría superior. Porque la afirmación de esa energía fue una de las consecuencias más importantes de aquellos años de humillación y lucha ya pasados. Cuando Dickens destaca en el *Copperfield,* como característica del encarcelado por deudas, que éste suele ser infatigable en todo aquello de lo que no puede resultarle provecho alguno, él por su parte luchó con voluntad indomable contra la herencia que pudiera llevar en la sangre. Y si tan tempranamente como pocos hombres pudo estudiar la causa de una vida fracasada en los caracteres y los rostros de los presos por deudas —entre ellos el rostro de su padre—, quedóle de ello algo duro y agresivo, algo, en sus decisiones, que en ocasiones llega a parecer ferocidad, y algo en su manera de ser que convertía sus decisiones, fueran sensatas o precipitadas, en inconmovibles. Y a esta confianza indomable en sí mismo se aunaba en ocasiones una sensibilidad casi femenina. En junio de 1862, todavía, le escribía a Forster: "Te ruego que te detengas un momento y te remontes a aquello que tú sabes de los días de mi niñez, y te pregunto si no es natural que algo de la manera de sentir que se produjo entonces en mí y sólo se ha perdido bajo la influencia de condiciones más propicias vuelva a emerger en los últimos cinco años. La miseria de aquellos días, que nunca podré olvidar, determinó en cierto niño mal vestido y mal nutrido cierta sensibilidad tímida que en la miseria de estos últimos tiempos, que nunca podré olvidar, se ha vuelto a despertar en mí".

Sin embargo, no es posible formarse de esta impulsividad práctica de su carácter un concepto cabal, si no se empieza por tener claramente presentes las disposiciones para ella en su propio poderoso organismo y en su extraordinaria excitabilidad psíquica. De niño padeció convulsiones; una vez terminado su vigoroso desarrollo, no conocía otro descanso de sus esfuerzos intelectuales que el de entregarse a esfuerzos físicos, y la violencia de sus decisiones repentinas, como cuando atravesó media Europa para leer a sus amigos de Londres una de sus obras, recuerda a Alfieri o los años tumultuosos del joven Goethe. Era la suya una naturaleza poderosa que no admitía dificultades en todo su ámbito, y a dicha naturaleza le había sido dado poderse observar a sí misma y todo lo que pasaba a su alrededor con una precisión inaudita y, en interés de la observación, olvidarse repentinamente de todo lo que se refiriera a su propio destino, disponiendo a su antojo, con una fidelidad increíble de la memoria, de sus experiencias en todos los círculos de la sociedad londinense. Y precisamente en el concurso de estos dos aspectos de su naturaleza poderosa se funda en él, como en Goethe y en Alfieri, la fuerza del narrador.

Así, pues, empezó ahora a grabar en su memoria, en su extraña conexión con representaciones, puntos, signos como patas de mosca y cohetes, y entretanto permanecía sentado en el Museo Británico para completar por medio del estudio apasionado los fragmentos de conocimientos que el curso embrollado de su existencia le había procurado. Era Copperfield que podía decir de sí mismo:

"Todo cuanto tuve que hacer en este mundo, he tratado de hacerlo bien; me he dado por entero a la obra emprendida... ponía en ella mi cuerpo y mi alma, y fuese cual fuese mi tarea, nunca afectaba desprecio hacia la misma. Y siempre me fue bien siguiendo estas reglas."

¡Ni tampoco le faltó su Dora! De las muchas personas que se han deleitado con la pequeña Dora y su perrito inglés Yip, una de las descripciones humorísticas más bellas del amor, pocas sabían en los días de Dickens que Dora fuera una persona real y el gran amor del poeta, para conseguir a la cual éste había realizado los enormes esfuerzos que le habían de elevar por encima de su humilde condición. Las indicaciones de Forster al propósito no bastan para cotejar el original con el célebre cuadro humorístico, y parece asimismo peligroso sacar conclusiones de esta clase cuando se considera qué forma tan alejada de la realidad adopta el amor de juventud de Novalis en el *Ofterdingen* y cuán lejos quedan las figuras de Goethe de las personas que las inspiraron. Pero si se compara entretanto la relación entre las otras experiencias personales de Dickens, garantizadas por el propio novelista, y las descripciones del *Copperfield,* y se añade a ello su manifestación según la cual consideraba dicha parte del mismo como reproducción fiel de situaciones pasadas, se siente uno irresistiblemente impelido a apartar simplemente a la Dora de la novela de la luz humorística en que se halla envuelta y a ver en ella a la verdadera Dora. Lo sorprendente del amor por esa naturaleza infantil, con inteligencia infantil, egoísmo infantil y gracia infantil, lo sintió también

su amigo Forster cuando conoció a la verdadera Dora y comentó que dichos capítulos del *Copperfield* tenían un fundamento más real de lo que hubiera supuesto. Parecíale a Forster, después que se habían vuelto a ver, que su amigo sobreestimaba los sentimientos de aquel tiempo, pero la respuesta de Dickens fue una de aquellas que se producían a veces en él en forma impresionante: como si se penetrara al fondo de su naturaleza volcánica. "Si te refieres a mis propios sentimientos y recuerdas qué desesperada intensidad hay en mi naturaleza y que durante cuatro años excluí de mi espíritu cualquier otro pensamiento, en una época en que cuatro años son igual a cuatro veces cuatro, y me dediqué a la superación de todas las dificultades con un celo que en aquella vida periodística llegó efectivamente a elevarme por encima de centenares de individuos, entonces estás equivocado, porque en esto no puede exagerarse. En realidad, yo mismo me he sorprendido desde entonces de mí mismo. Y sufrí tanto y trabajé tanto y modelé y forjé tanto en las novelas más locas que nunca vinieran en mente a un muchacho y se le fijaran en ella, que aun ahora me desconcierta percibir la causa de todo ello. Sin creer ni por un solo momento sinceramente que hubiera sido mejor que no nos hubiésemos separado nunca, no acierto a comprender por qué me siento tan emocionado. Nadie puede imaginar ni remotísimamente el dolor que el recuerdo me proporcionó en *Copperfield*, y del mismo modo que nunca puedo abrir este libro como otro libro cualquiera, tampoco puedo ver esa cara u oír esa voz, a los cuarenta y cuatro años de edad, sin exaltarme apasionadamente con las cenizas de toda aquella juventud y esperanza."

No era una señora von Stein, ni tenía tampoco gran parecido con las mujeres que entusiasmaron a Lord Byron o a Alfieri. El muchacho que en Londres había luchado por su existencia y cuya briosa virilidad acababa precisamente de conquistarse un lugar en este mundo, era aún un muchacho por su temperamento, sujeto aún a sueños desenfrenados y estrafalarios y luego embelesado alternativamente por todo lo que en la vida es juego y gentil donaire y apariencia encantadora, pero cabalmente varonil al propio tiempo en la obstinada confianza en sí mismo, confianza que no necesitaba apoyarse en otro sino que se sentía orgullosa de poder sostener y llevar a los demás; este muchacho, que conservaba además el recuerdo amargo de la pobreza pasada, había de amar ciertamente a una Dora como la que se encontró, perteneciente a una sociedad superior, sociedad de la que el trabajo estaba excluido, una naturaleza que necesitaba un brazo fuerte en que apoyarse y que a cambio de todas las fatigas prometía transfigurar la vida con una poesía infantil, un juego festivo y una gracia encantadora. Dickens, tal como era entonces, no necesitaba una mujer que compartiera sus luchas y comprendiera la porfía de su espíritu; hasta ahí había luchado solo y en su vida no había lugar para el tranquilo cultivo interior y la tranquila labor conjunta del progreso intelectual. Esto es lo que puede decirse para comprender su amor, y aun entonces sólo se comprenderá lo que es realidad, y que esto hubiera debido ser, nadie podrá decirlo.

Pero vino otro tiempo en el que sus sentimientos eran muy distintos, y las figuras de mujeres que aparecen luego en su vida son de otra estampa. A esto responde el sentido humorístico con el que luego consideraba a ese amor, al trabajar en el *Copperfield.* Al tiempo en que escribía éste, he aquí como sentía: "Qué de contradicciones e inconsecuencia había en mí, como las hay tantas en nosotros; lo que tal vez hubiera podido ser de otro modo y mejor, lo que he hecho y en lo que he desobedecido a la voz de mi corazón —de todo esto nada sabía—. ¡Qué tiempo ocioso, qué tiempo tan sin sustancia, tan feliz y tan loco! De todas mis épocas que el dios del tiempo tiene en su mano, no hay una sola ante la cual al verla retrospectivamente pueda sonreírme tanto, ninguna en la que pueda pensar con tanta ternura".

A dicha luz veía esa época cuando más tarde hizo con su esposa una visita formal a la casa de su Dora juvenil, y en dicha ocasión pudo contemplar a su favorito Yip, disecado, en la antesala, con tranquila ecuanimidad. Al empezar en dicho tiempo a escribir la novela *Little Dorrit,* volvió a esbozar en la Flora de ésta la figura de aquélla. Hay algo, en esta descripción humorística, que recuerda la disposición de ánimo de Thackeray cuando en la más célebre de sus novelas deja que su héroe más noble luche toda su vida por la conquista de una mujer, cuyo carácter se le revela luego tan finito y limitado, como todo aquello por lo que otros habían luchado a su lado en este mundo de vanidades.

Sin embargo, este primer fenómeno es característico para la comprensión cabal de la vida y las obras de Dickens. Parte siempre de un vigoroso sentimiento de oposición en la naturaleza, la formación y la misión vital del hombre y la mujer; en oposición a la virilidad y la genialidad, como ideal del hombre, reduce siempre el de la mujer a la bondad íntima y abnegada. La mujer que con energía propia siente propensión a luchar en la vida y no necesita al hombre para nada, sólo se le aparece en la figura humorística de... "Miss Trotwood".

Éstos eran los sentimientos que acompañaron los primeros esfuerzos de Dickens para actuar como reportero y taquígrafo de periódicos ingleses. En los empleos que desempeñó aquí uno tras otro había un contrapeso realista absoluto contra la poesía de su amor. Es como si el destino le hubiera estado guiando y preparando para su misión de convertirse en el narrador épico de la situación de Inglaterra en la primera mitad de nuestro siglo. Ahora vino a conocer sucesivamente y a fondo los tribunales y las corporaciones políticas de su país. Durante dos años ejerció su actividad como reportero de una de las agencias de *Doctors' Commons,* lo que le sirvió de base para la crítica demoledora que en su *Copperfield* lanza contra esa institución de un tribunal semieclesiástico. Es la crítica del poeta y del humorista la que se ejerce aquí mediante la simple presentación de los personajes y la descripción de las "reuniones de familia" de esa honorable corporación. Pero su odio es tan incontenible, que Dickens aparece aquí personalmente y se une a Mr. Spenlow en aquella admirable sátira sobre el discurrir de los conservadores ingleses: "El Negociado de

Prerrogativas ha cubierto a la nación de gloria. Si se introduce el hacha en su administración, nuestro país habrá dejado de cubrirse de gloria."

De aquí pasa a la galería de los reporteros del Parlamento. Hay que tener siempre presente que en nuestras condiciones alemanas una independencia tan precoz no se concibe: a la sazón, Dickens contaba diecinueve años.

Con ello empieza a descubrirse a sus ojos otro género de hechos. No eran sólo las sesiones del Parlamento sobre las que había de informar, sino que dichos reporteros se hallaban presentes en cualquier lugar del país en donde tuviera lugar una lucha electoral importante. Y esto en una época en que los viajes a través del país iban ligados todavía a aventuras de toda clase. "Hube de calcular —dice más adelante— los costos de media docena de crisis gubernamentales en el curso de seis veces más de millas. Hube de solicitar indemnización por el daño sufrido por el gotear sobre mi sobretodo de la cera de una vela encendida, al escribir muy temprano por la mañana en la veloz carrera de un carruaje. Hube de calcular más de cincuenta veces probablemente, en el curso de un solo viaje, los costos de toda clase de perjuicios, tales eran las consecuencias de la velocidad acostumbrada a la que nos desplazábamos. Hube de presentar la cuenta de sombreros estropeados, equipaje estropeado, sillas rotas, harneses rotos, por todo menos por mi cabeza rota, por la que probablemente se hubieran negado a pagar." Durante una campaña electoral en el Devonshire redactó en medio de una pelea un discurso para Lord John Russel. Esta actividad profesional tenía para él un encanto particular que seguía experimentando mucho tiempo después, y en 1865 declaraba todavía que la reanudaría de buena gana inmediatamente. Durante los discursos aburridos de sobremesa podía verse su mano moviéndose sobre el mantel ocupada en trazar signos imaginarios. Un testigo de aquellos días declara que nunca hubo un taquígrafo como Dickens.

Pero al propio tiempo se iba formando a propósito de *aquello* de lo que tomaba notas taquigráficas una convicción que ya no había de modificarse en el curso de toda su vida: "profecías que nunca se realizan, promesas que nunca se cumplen, discusiones que no tienen más objeto que el de inducir a error". Su odio contra los "gaiteros parlamentarios" se respira en todas sus obras. También en este aspecto fue un poderoso instrumento al servicio del radicalismo, y él y Thackeray juntos no han contribuido menos que John Stuart Mill, Buckle y George Grote a socavar la fe supersticiosa en el Parlamento. En el *Copperfield* describe con júbilo cómo en "una noche feliz" redactó por última vez las salmodias parlamentarias. En conjunto consideraba a la inteligencia parlamentaria corriente por debajo del nivel de un Pickwick, y ya en *Nicolás Nickleby* halló ocasión de dar expresión a su odio contra el Parlamento.

En 1833, contando a la sazón veintiún años, se presentó al público como escritor. Bajo la influencia de sus grandes modelos se había ensayado ya tempranamente en la redacción de bosquejos humorísticos; de niño, en Chatham, solía narrar cuentos improvisados, cantar canciones

cómicas e incluso probó sus fuerzas en una tragedia; en la escuela, la improvisación de historietas había constituido su ocupación favorita, y así su facultad fabuladora se había ido desarrollando con él, de modo que, al echar furtivamente una noche de 1833 su primer esbozo londinense, *Minns y su primo,* dirigido a una revista de aquel tiempo, en el buzón de una oscura oficina postal, esto no constituía sino su primer intento de llevar al público su ocupación preferida, con la que estaba familiarizado desde los años de su infancia.

Los años de preparación quedaban pues atrás.

Más adelante un amigo había de preguntarle a su padre: "¿En dónde se educó su hijo, Mr. Dickens?" —"Pues verá, señor, casi casi podría decirse que se ha educado solo". Se trata de una respuesta típicamente micawberiana.

III

Dickens puso, en todo momento, especial empeño en describir la realidad de la vida inglesa. Cómo producen determinadas condiciones culturales efectos de alcance histórico, es asunto que buscamos en los archivos, pero, en qué forma influyen en la manera de sentir y de obrar de las personas particulares, sobre esto habrá que buscar siempre en primer término la respuesta en el auténtico narrador. Responde al espíritu de la novela de Dickens que el punto de partida de su actividad de escritor ante el público fueran esbozos. Después de haber estado apareciendo por espacio de un año en un periódico, fueron vendidos en 150 libras, en dos tomos, a un joven editor. Contenían la primera emanación de su genio: un cuadro del Londres cotidiano, con sus luces y sus sombras, con su humor, su brillo y su profunda miseria, trazado por la observación más aguda.

Mientras los *Esbozos* suscitaban el interés de los lectores de periódicos, el talento del joven autor llamó la atención de la novel editorial Chapman & Hall y se estableció una relación que, aunque con algunas interrupciones, se había de prolongar por muchos años. De las proposiciones de esta editorial salieron los *Pickwicks,* y resulta interesante observar el origen de esta novela humorística, sobre todo porque más adelante, en interés del dibujante Seymour, se le atribuyó a éste la invención de la más popular de las figuras de Dickens.

El célebre dibujante tenía el plan de hacer escribir el texto para una serie de grabados en el que el elemento de conexión había de constituirlo el Club Nimrod, un club cuyos socios van de caza, de pesca, etc. y debido a su falta de habilidad se ven constantemente metidos en dificultades. Tal fue el punto de partida para los *Pickwicks.* Dickens rechazó esa idea, que ya no parecía nueva y se avenía mal a su manera de ser; pero sobre la base de dicho plan surgió ahora la idea del Don Quijote inglés, que ofrece a la propensión hacia la observación personal de hechos que se presten a inducciones, la misma representación humorística que el héroe de la novela española proporciona en relación con el mundo ideal, decadente y

desfigurado, de la caballería andante. El club y la figura de Mr. Winkle son los restos del plan original.

Para apreciar correctamente este libro, que cimentó la enorme popularidad de Dickens, hay que tener presente ese origen de *Los papeles de Pickwick*. Fueron apareciendo en cuadernos mensuales, y al principio el autor sabía tan poco como los lectores dónde pararía la cosa. Porque inicialmente sólo se trataba de conectar unos con otros en forma divertida, por medio de amenos esbozos novelescos, unos dibujos cómicos. A medida, sin embargo, que la genialidad de Dickens, con el progresar de la acción y con el favor creciente del público, que iba llegando a sus oídos, fue cobrando conciencia de sí misma; a medida que la abundancia de sus experiencias, con la fresca espontaneidad de las fuertes impresiones de su juventud, fueron encontrando en el relato, en serio y en broma, su lugar, se fue constituyendo la obra más cercana al espíritu de los humoristas ingleses y de la vieja Inglaterra. Ya desde la aparición de Sam Weller, en el cuarto o quinto cuaderno, había empezado la obra a atraer la atención de la opinión pública, pero, al convertir en el cuaderno decimoquinto a Pickwick y Sam Weller en inquilinos de la cárcel por deudas; al apoderarse de él, en las figuras y las escenas más vivas que tenía constantemente ante los ojos, toda la fuerza de los más fuertes recuerdos de su juventud, prodújose por vez primera aquella mezcla de humor y sentimiento trágico con la que estableció, respecto a la novela, por lo menos el mismo ideal que Shakespeare había realizado en el teatro.

Él mismo, al escribir dichas escenas, parece haberlo presentido. En efecto, al preguntarle por aquellos días Forster dónde debían encontrarse para un paseo a caballo que tenían proyectado, respondió: "Aquí. Estoy en zapatillas y chaqueta y, lo mismo que aquella estrella a la que se cita tan poco, no puedo salir. Gracias a Dios, adelanto con la velocidad de un incendio y creo que el próximo *Pickwick* será superior a todos los demás. Te esperaré sin la menor demora e iremos juntos a la caballeriza. Si conoces a alguien de la iglesia de San Pablo, te agradeceré que les mandes recado y ruegues que no toquen las campanas tan fuerte. Apenas logro oír mis propias ideas, cuando me vienen a la mente, y decir lo que significan."

A partir de dicho momento fue creciendo con cada cuaderno la popularidad de una obra que renunciaba, sin embargo, a todo elemento de tensión, y subió hasta tal punto, que algunos comerciantes se servían del nombre en sus etiquetas, que cada uno de sus cuadernos era comentado en Londres por la totalidad del público, y que se tiraban de cada uno cuarenta mil ejemplares. Carlyle cuenta una anécdota que lo pone de manifiesto: "Un archidiácono me contaba una de estas noches pasadas con sus propios reverendos labios el caso cómicamente profano de un cura ceremonioso que, después de haber impartido a un enfermo su consuelo espiritual y de haber cumplido satisfactoriamente su misión, al abandonar el cuarto oyó exclamar a la persona en cuestión: '¡Menos mal que, gracias a Dios, *Pickwick* aparecerá dentro de diez días!'."

Suele nimbar las obras de juventud de los grandes escritores un en-

canto especial. Al lado del *Copperfield,* los *Papeles de Pickwick* son tal vez los que más probabilidad tienen de sobrevivir en el recuerdo de su nación. Todas las demás grandes obras de Dickens exponen la lucha de lo noble con lo vulgar y realmente malo en el estado actual de la civilización inglesa. Ahora bien, en el *Copperfield* esto ocurre de modo que las sombras de la vida van retrocediendo cada vez más a cada paso que la acción y su héroe van avanzando. Lo propiamente malo, personificado en Urías Heep, es anulado en su validez en cuanto se presenta como cómico. En efecto, mucho antes de que se rompa la red artificial de la araña repugnante, sentimos claramente que puede romperse y habrá de hacerlo; mucho antes de que sus intrigas resulten destruidas, el intrigante se convierte al propio tiempo para nosotros en figura cómica, y el humor campea victoriosamente a través del robusto sentimiento del poder de la verdadera inteligencia, que es siempre buena, sobre la media inteligencia sólo aparente. En esta forma humorística de ver las cosas, los *Papeles de Pickwick* están solos al lado de *Copperfield.* No se mueven todavía en oposición y lucha, no se fundan todavía, como las novelas posteriores de Dickens, en la acción y su contrapartida. El sentimiento jovial de la vida, que saturaba a Dickens en estos primeros tiempos de victoria sobre su miseria, teje aquí una gran abundancia de figuras humorísticas, de personajes que representan lo más bello del viejo espíritu inglés, sobre todo en el noble Sancho del caballero andante, en Samuel Weller. Esta novela reviste todavía la forma de la antigua novela inglesa: un héroe que va de aventura en aventura; escenas de la vida, jocosas y trágicas, le rodean, y en todo ello late una energía vital vigorosa y sensual.

Ésta es la época en que su vida parece extenderse por todos lados, con paso firme y fuerza incontenible, hacia su realización más feliz. El 2 de abril de 1836 había contraído matrimonio con Catalina, la hija mayor de George Hogarth, uno de sus colegas del *Morning Chronicle.* Casi de la noche a la mañana se había convertido en una de las personas más célebres de Inglaterra. En dicha época había hallado también en Forster un devoto amigo. En largas giras a pie y a caballo recorría con él los alrededores de Londres; con su esposa recorrió rápidamente los Países Bajos, y mientras trabajaba todavía en los dos últimos cuadernos de *Pickwick,* habían tomado forma en él dos nuevas novelas: primero *Oliver Twist* y luego *Nicolás Nickleby.* Numerosas figuras le rodeaban y solicitaban en cierto modo su realización.

Pero precisamente en este sentimiento exuberante de fuerzas juveniles y con desconocimiento, según parece, del mundo de los libreros, contrajo compromisos que le obligaron a una especie de actividad sin reposo y agotadora que, al principio mismo de su carrera, impidió que se desenvolviera en él cabalmente el tipo de inspiración artística reposado. Se hubiera reído si al principio de su maravillosa carrera literaria alguien le hubiese comparado con los infelices escritores de antaño que en su mayoría languidecían en la esclavitud de los libreros y, sin embargo, apenas terminado su *Pickwick,* él mismo se había vendido ya en cierto modo a una especie de

servidumbre. En tanto, en efecto, que mes tras mes iban apareciendo los cuadernos de la segunda mitad de los *Pickwicks,* iban saliendo al lado de éstos, conforme a un nuevo contrato, cuadernos mensuales del *Oliver Twist,* y ello sin que ni en una ni en otra de las obras se hubiera podido anticipar nunca, ni siquiera en una semana, al impresor. Hubo de readquirir sus *Esbozos londinenses* después de haberlos cedido por unos honorarios de aproximadamente 150 libras y de que su editor les hubiera sacado ya un provecho enorme, 2 000 libras. Otra novela la había prometido ya también mediante contrato, en 1837, para una fecha próxima, y así, durante la redacción del *Oliver Twist,* hubo de escribir una vez más, paralelamente, otra novela.

La costumbre de escribir sus novelas por entregas mensuales ejerció sobre la forma interna de sus obras, junto con la manera precipitada de su producción, una influencia considerable, ya que cada uno de esos cuadernos requería un efecto propio y había de apoderarse del público en algún modo. De manera que cada vez se enfrentaba a la tarea de provocar en su público efectos concentrados, ya fueran humorísticos, conmovedores o impresionantes. Cada vez que los personajes principales volvían a aparecer en escena, había en cierto modo que volver a evocar en la memoria del público sus rasgos característicos. Pero al propio tiempo se sentía rodeado por la participación más viva en la suerte de sus personajes y, del mismo modo que éstos se convertían para él en realidad, por tal pasaban también a los ojos del público, conmoviendo sus destinos a innumerables personas, lo que le estimulaba en forma análoga a la del narrador que se ve rodeado de un auditorio curioso y vivamente interesado.

IV

No entra en mi propósito describir aquí la historia de las distintas obras de Dickens una por una, ya que de lo único que se trata es de exponer aquello que parece susceptible de proyectar alguna luz sobre la naturaleza y el genio del narrador.

Simultáneamente con la segunda mitad de los *Pickwicks* había sido esbozado e iniciado *Oliver Twist.* Es la historia de un muchacho nacido en el asilo para pobres, una historia saturada de miseria y de crimen, reproducción fiel de los abusos morales que había observado, en particular en la administración comunal.

Se le ha reprochado a Dickens que en esta novela convirtiera en tema literario los antros del crimen. Pero él podía replicar con razón que con ello había tratado precisamente de prestarle un servicio a la sociedad, mostrándole la catástrofe del crimen. También se distingue su exposición de la que se encuentra en las novelas francesas modernas, ya que en aquélla el crimen nunca resulta heroico, y aun antes de ser descubierto, el criminal aparece siempre en toda su desdicha.

Mientras *Oliver* se acercaba a su final, aparecieron ya los primeros cuadernos de *Nicolás Nickleby.* En éste el juego libre del humor se hallaba

entretejido por vez primera en la forma planeada de una novela. Para juzgar debidamente esta novela, que en su día electrizó a toda Inglaterra, hay que contemplar al propio Dickens tal como era entonces. El esquema de la novela es el mismo que el del *Copperfield* y de otras de sus novelas principales. Es el relato de un joven que desde la pobreza se va abriendo paso en forma lenta y laboriosa, o sea su propia historia. Pero ésta adquiere aquí tensión y unidad de acción, en cuanto no sólo se opone al que lucha por progresar la presión antagónica de las innumerables fuerzas que en la vida real se dispersan y complican al infinito, sino que además el protagonista se enfrenta aquí a una intriga que se concentra en una persona, de modo que se inician ahora acción y reacción. Y en esta forma se aprovecha en la novela la ventaja del esquema dramático. En *Nickleby* los personajes antagonistas son Squeers y Halph, que conducen la pugna conjuntamente. Smike es una visión contemplada por un gran poeta para expresar juntas a un tiempo, en forma impresionante e inolvidable, toda la miseria del abandono y toda la crueldad que se abaten sobre la juventud desvalida. Ésta es una creación de auténtica fantasía poética en la que se anuncia ya el poeta de la Nell y de la "tía" inmortal del *Copperfield.* También Ralph es una creación poética: un personaje cuya aparición se ve siempre acompañada, en la novela, de interés. Su catástrofe fue la primera de aquellas trágicas imágenes de ruina de una naturaleza malvada que ocupan en las narraciones de Dickens un lugar tan prominente. También aquí recuerdan involuntariamente algunos aspectos el esquema de semejantes figuras en el teatro: a *Ricardo III.* Basta comparar los dos pasajes siguientes: "Pasan noches y noches y no descanso. Si duermo, ¿qué reposo es ése, turbado siempre por constantes sueños de los mismos rostros aborrecidos que se agolpan a mi alrededor... de la mísera gente odiosa, en una inmensa variedad de acción, mezclándose en todo lo que digo y hago, pero siempre para mi derrota? Si estoy despierto, ¿cómo he de descansar, perseguido sin cesar por esa pesada sombra de... no sé que... que es su peor característica? Tengo que descansar. Sólo una noche de reposo sin interrupción y volveré a ser hombre."

Y luego, al enterarse de que Smike era su hijo: "Comenzó a pensar que su supuesta muerte y la huida de su mujer habían contribuido a hacer de él un hombre áspero y cruel. Parecíale recordar un tiempo en que no era tan inflexible y adusto, y casi creyó que empezó a odiar a Nicolás por su juventud y su arrogancia, quizá igual a la de aquel mozalbete que acarreó la deshonra y la pérdida de su fortuna sobre su cabeza."

Estos dos pasajes recuerdan otros tantos monólogos de *Ricardo III* en los que hay que ver efectivamente el gran modelo de caracteres como son los de Ralph o Urías Heep. A propósito de Ralph hizo además Dickens un intento de análisis como apenas se vuelve a encontrar en sus obras posteriores: "Severo, inflexible, áspero e impenetrable, no se inquietaba por nada en la vida, ni más allá de la vida, sino para satisfacer dos pasiones: la avaricia, primer apetito predominante de su ser, y el odio, la segunda. Afectando considerarse como un tipo puramente humano, no se tomaba

el trabajo de ocultar su verdadero carácter ante el mundo en general, y se regocijaba alimentando cualquier idea perversa que nacía en su propio corazón."

¡Y finalmente Squeers! Esta figura constituye el acta de acusación de un poeta. Por medio de un caso jurídico del año 1836, las escuelas baratas de Yorkshire se habían convertido en objeto de la atención pública. En Dickens mismo se había despertado entonces un recuerdo de su infancia. "No puedo recordar en este momento cómo llegué a oír hablar de los colegios de Yorkshire, cuando aún era un chiquillo, no muy robusto, y me sentaba en lugares apartados de las cercanías de Rochester-Castle, con la cabeza llena de Partridge, Strap, Tom Pipes y Sancho Panza; pero sí sé que fue entonces cuando recogí mis primeras impresiones de ellos."

Después que hubo empezado a trabajar en su novela, Dickens se trasladó personalmente a Yorkshire en compañía del excelente ilustrador de la misma, y la suma de sus experiencias se halla concentrada en la descripción de dicho instituto. Él mismo declaró en el prólogo "que Mr. Squeers y su colegio son un oscuro y débil cuadro de la realidad existente, suavizado y apagado de propósito por miedo a que pudiera juzgarse imposible. Que se han registrado pleitos en reclamación de daños y perjuicios como pobre recompensa por largos suplicios y desfiguraciones impuestos a los niños por los tratos de estos maestros, que muestran unos detalles tan ultrajantes y groseros, de abandono, crueldad y vileza, incapaces de ser imaginados por el más osado novelista. Y desde que di comienzo a estas aventuras he recibido, por conductos particulares, que no dejan lugar a la menor duda, relatos de atrocidades cometidas con niños abandonados y repudiados, en cuya perpetración estas escuelas han sido los principales instrumentos y que exceden en mucho a las que aparecen en estas páginas".

Apreciación agudísima de la realidad, un humor inagotable que brota de una verdadera alegría del alma y un afecto apasionado que se rebela contra todo género de opresión e hipocresía: he aquí los rasgos fundamentales del Dickens de aquellos años. El poeta que llevaba en sí no se había desarrollado todavía por completo; él mismo, tan incompleto aún; lo que había experimentado, tan cercano todavía, y su conocimiento de un tipo superior de vida intelectual y social, tan imperfecto asimismo: en estas condiciones falta todavía a las obras de aquellos años todo idealismo. El poeta que había de crear la admirable descripción de la tormenta en el *Copperfield* sólo se anuncia de lejos en la exposición de la última salida de Ralph (que por lo demás vuelve a recordar en la escena del cementerio a Shakespeare) y de su fin. Una cosa, sin embargo, es particularmente característica. También Schiller muestra en su primera época no madura todavía una técnica atrevida en el desarrollo de figuras como las de Franz Moor o del Moro, en el *Fiesco;* en cambio, en la configuración de caracteres más nobles, se le ve poco maduro y exagerado en grado sumo. También en esto falla Dickens, y en esto mismo queda de manifiesto en forma por demás clara la falta de verdadero idealismo. De ahí que de Squeers y Ralph a Urías Heep no se observe progreso alguno notable todavía, en

tanto que el progreso es enorme de los hermanos Cheeryble a la admirable exposición de la bondad activa de la "tía", y de la figura pasiva, afinada por el dolor, de la pequeña Catalina, hasta el ideal de muchacha satisfecho en Inés.

Los hermanos Murdstone, con los que nuevamente se conecta un maestro de escuela, son los representantes de una esfera inferior, por así decirlo, de contrincantes, y en la segunda fase surge luego en Urías Heep el antagonista más digno y vigoroso. Relaciónase luego con esta forma dramática le exposición de la vida como lucha incesante de la bondad oprimida y la honradez contra la maldad violenta.

Pero la vida que llena dicho esquema es incomparablemente más imperfecta todavía en el *Nicolás* que en el *Copperfield*. Esto no debe entenderse en relación con la exactitud de la visión o con la capacidad para hacer que lo visto se mueva ante el lector en figuras animadas de vida. En este aspecto, en efecto, la novela apenas podría superarse. A la familia Nickleby cada lector cree conocerla como a la suya propia. Los Dotheboys, Kenwigs, Crummles y Mantalinis son realidades tangibles en medio de la ejecución más burlesca. Pero al escritor que con increíble habilidad mueve todas esas figuras como marionetas, haciéndolas ir y venir, le faltan todavía el idealismo y la grandeza que podrían esperarse de su enorme talento; impera aquí todavía el placer en la interpretación burlesca de lo vulgar. El escritor parece tener aún cierta familiaridad con los Mantalinis y con la señora Nickleby. Despierta la sospecha de algo más que mero interés en naturalezas de ese tipo. Sin duda, en cuanto representación burlesca de un carácter cotidiano, la señora Nickleby constituye una realización increíble. Todo el mundo ha conocido a alguna persona de esta clase, y nadie hubiera creído que fuera posible hacerla aparecer en una novela sin que el lector abandonara el libro con desesperación. Asociaciones de representaciones que al producirse conclusiones ya no parecen guiadas por intelecto alguno; subterfugios del pensamiento que a la luz diurna parece ciego, todo esto en una naturaleza saturada de su propia dignidad y superioridad que lo refiere todo a sí misma: la mera idea de que uno haya a veces tenido tratos en la vida con personas semejantes suscita pavorosos recuerdos y temores retrospectivos. Sólo el arte de un Dickens podía lograr que un carácter semejante produjera un efecto cómico, pero ni incluso este arte pudo impedir que, aun allí donde uno no puede menos que sonreírse, lo acompañen fastidio y un ligero mal humor, las más de las veces juntos. Un sentimiento más desagradable todavía, que a veces raya en repugnancia, acompaña a los íntimos destinos domésticos del admirable patillas Mantalini y de su esposa, lo que tampoco queda compensado por el idealismo de las figuras traspuestas a una luz poética superior. La hermana del protagonista constituye sin duda, en la pasividad con la que opone sus buenos sentimientos y su paciencia infinita a los ataques del crimen, de la calumnia y de la más profunda perversidad, un objeto de compasión, pero no el de un interés ideal de cualquier clase que sea. Los hermanos Cheeryble representan en la novela el más raro desacierto. Di-

ckens asegura que están tomados de la vida real, pero nadie llegará a creer que dos criaturas tan ingenuas, a pesar de su ingenio contable, logren convertirse, en lucha con la vida inglesa, en grandes comerciantes; tienen algo de dos inocentes pajarillos trinando uno junto al otro. Esta gradación monótona de mera bondad sin gallardía del carácter, ejemplificada en forma monótona siempre en nuevos casos, recuerda más el tono con el que suele colectarse dinero para fundaciones benéficas que la constitución del hombre que en Londres o en Manchester ha logrado salir de la pobreza. Y finalmente, el propio Nicolás es una figura aburrida e indiferente. Quedan así dos figuras, en las que se concentra en realidad todo el gran interés de la novela: Squeers, el maestro de escuela de Yorkshire, y Ralph, el usurero londinense.

Entretanto, vivió Dickens en esos años, en los que su fuerza juvenil parecía estar a la altura de los más duros esfuerzos, los tiempos más felices de su vida. Nada le placía tanto como, después de la ardua labor, el goce del ocio, en el que su alma volvía a llenarse con nuevas figuras, y el círculo de artistas y escritores en el que imperaban el ingenio y el buen humor. Aquí estaban los dos eminentes artistas Maclise y Edwin Landseer, poetas y escritores como Ainsworth y Thackeray y, en primer lugar, su amigo y biógrafo, Forster. Largos paseos a caballo, luchas atléticas y esfuerzos físicos de toda clase eran para su organismo de constitución vigorosa, después de la enorme labor intelectual, el recreo más agradable. Trasladó en dichos años la alegría del humor más loco a la vida. Así, por ejemplo, tuvo asustados por algún tiempo a sus amigos simulando un amor imposible por la reina Victoria.

"Estoy —escribía el 12 de febrero de 1840 con divertida naturalidad— sumido en la desesperación y no puedo hacer nada. He leído *Oliver, Pickwick* y *Nickleby* para concentrar mis pensamientos y tomar nuevo impulso, pero todo ha sido en vano:

Mi corazón está en Windsor,
mi corazón no está aquí,
mi corazón está en Windsor,
languideciendo por Ella.

Vi esta mañana la responsabilidad y rompí en lágrimas. La presencia de mi esposa me es molesta. Mis padres me dan asco. Detesto mi casa. Empiezo a pensar en el Canal del Regente, en las navajas de la parte alta y en el boticario de la parte baja de la calle; pienso en envenenarme en la mesa de la señora S. . ., en colgarme en el peral del jardín, en abstenerme de tomar alimentos y morir de hambre."

Su residencia cambia en esta época, de un piso en Londres, a una casa con un gran jardín y a la vida junto al mar, por el que su temperamento agitado y apasionado sentía especial predilección. Cuando no vivía junto al mar, recorría con mucha frecuencia a caballo las calles de los arrabales. Todo lo que en dicha época le acontecía, su humor lo transfiguraba. Así,

por ejemplo, tuvo a propósito del humo de la chimenea de una caballeriza dificultades con dos de sus vecinos, dificultades que su caballerizo Topping, hombre extremadamente absurdo con el cabello rojo ardiente, complicó de tal manera por medio de sus esfuerzos clandestinos para lograr un arreglo, que un proceso parecía ya inevitable. Y de esta guerra le describió a Forster una escena en la siguiente forma: "Te voy a dar mi último comunicado acerca de la chimenea, en forma de una alocución de Topping, que éste me dirigió últimamente al regresar del pequeño Hall, en Norwood, por donde él, Chapman y yo habíamos paseado todo el día, en tanto que Cate, Mrs. Hall y sus hermanas se fueron con el carruaje a Dulwich. En la casa habían atendido muy bien a Topping, y éste había bebido exactamente lo suficiente para hacerse comunicativo. —'Con permiso, señor, pero creo que el señor de la casa vecina parece estar perfectamente tranquilo y contento a propósito de la chimenea.' —'No lo creo así, Topping.' —'Sí, señor, estoy convencido de ello. Esta mañana, he aquí que sale al patio y me dice: Cochero (imagínate aquí la figura de un hombre gordo y corpulento, que esta conversación evoca), ¿es éste vuestro cuervo o el cuervo del Sr. Dickens?, que me dice, y yo que le digo, es el cuervo de mi señor. Bueno, dice él, es un bello pájaro. Creo, cochero, que la cosa de la chimenea podrá ir —ahora que se le ha quitado la juntura al tubo, que dice. Así lo espero, señor, digo yo, porque mi señor es un señor al que, si puede evitarlo, no le gusta causar molestias a ningún señor, y mi señora le tiene tanto miedo al menor fuego, que los domingos manda asar nuestro bocado de ternera, o lo que sea, en casa del panadero. Esa maldita chimenea, cochero, dice, ahora vuelve a echar humo. Pero no lo echa hacia su lado, señor, digo yo. Es cierto, cochero, dice él, y mientras lo eche hacia cualquier otro sitio no me importa y estoy contento'. Naturalmente ahora el que se me echará encima será el vecino del otro lado y, según temo, con un pleito, ya que se queja de que mi chimenea echa el humo en su invernadero."

De esta época surgen dos novelas, *Barnaby Rudge* y *Almacén de antigüedades,* que muestran la tendencia hacia la superación de la representación humorística de la vida ordinaria y hacia un desarrollo más libre de la imaginación poética.

Barnaby Rudge sale del ámbito de las composiciones anteriores tanto por la materia como por la época en que se sitúan los acontecimientos. El tema de esta novela había sido seleccionado ya en 1837, mientras escribía todavía el *Pickwick,* pero su redacción no fue reanudada seriamente hasta en 1841. También su plan parece no haber sido fijado con mayor precisión hasta el momento de la premura de su redacción. He aquí una prueba de este procedimiento de Dickens, que había llevado el tema consigo por espacio de varios años: "Ayer —escribe el 29 de enero de 1840— no salí, sino que estuve pensando todo el día. Concentrando mis pensamientos en él, di forma a una buena parte del *Barnaby.*"

Un cuervo, que en aquel entonces divertía a toda la familia, fue incorporado al plan. La novela transcurre en una época en la que leyes bru-

tales castigaban el menor delito contra la propiedad. Enlaza la situación social de Londres y los sucesos políticos con la descripción de destinos conmovedores. Gottfried Keller ha tomado recientemente un tema análogo para su *Dietegen*. En el curso del relato la fábula pasa a segundo término, tras de la arrebatadora descripción de la gran agitación, desde los primeros murmullos de la tempestad hasta la terrible catástrofe, y así ocurrió que este tema le elevara vigorosamente, en forma casi automática, por encima del tipo de dibujos humorísticos con los que había empezado su carrera.

En forma muy distinta ocurrió lo mismo con la conmovedora historia que empezó primero en una revista como somero esbozo y cuyo tema había luego de apoderarse a tal punto de su alma que, a medida que la fue escribiendo, adquirió las proporciones de una gran narración impresionante: me refiero a *Almacén de antigüedades*. No hay tal vez otra figura en todas las obras de Dickens que esté nimbada por un brillo tan radiante de poesía como la de la pequeña Nelly. En vano se buscaría en sus primeras obras algo que, en cuanto a exposición sencilla y poética de lo que hay de ideal en el hombre, se pueda comparar ni de lejos con la descripción de esta niña. Al llegar a través del océano la noticia de la muerte del gran narrador inglés y sentirse el poeta americano Bret Harte impelido a describir en conmovedores versos un campamento en los lejanos bosques, donde se escuchan los relatos del escritor desaparecido, fue la historia de la pequeña Nelly la que entretejió en su cuadro.

La *Biografía de Dickens* nos explica cuál era la fuente profunda, rodeada de misterio, de la que su imaginación se nutría. Una hermana menor de su esposa, Mary, que había vivido con ellos y a la que más que por sus encantos personales él había elevado a ideal de su vida por la belleza de su alma, le fue arrebatada en 1837 a la edad de diecisiete años. El epitafio redactado por él mismo dice: "Joven, bella y buena, a la edad de diecisiete años la quiso Dios entre sus ángeles." La fuerza incontenible de sus sentimientos hacia ella irrumpe, en ocasión de la muerte de un hermano menor de su esposa, en 1841, en una carta a Forster. Se trataba de dejar el lugar libre al lado de la tumba de aquélla, que él se había reservado para sí mismo, al hermano menor. Y escribía a Forster, que conocía también "ésta, la máxima pena de su vida", como sigue:

"Puesto que no se había dado paso alguno a propósito de la inhumación, consideré que lo mejor era que yo tomara el asunto inmediatamente en mis manos, y ni tú mismo hubieras podido evitarme la visita al cementerio. Es para mí un gran dolor, mayor de cuanto acierto a expresar, haber de ceder la tumba de Mary. Pensaba hacerla trasladar a las catacumbas sin decir nada, pero luego me acordé que la anciana señora había formulado el deseo expreso de ser enterrada a su lado, y no tuve el valor de alejarla, cuando la lleven a la tierra, de su nieta. El deseo de estar enterrado a su lado sigue siendo tan vehemente en mí como hace cinco años, y sé positivamente (porque no creo que haya jamás existido amor como el que siento por ella) que no decrecerá nunca. Me temo que no podré hacer

nada. ¿Crees tú que se pueda hacer algo? Si me decidiera a hacerlo, se la llevarían el miércoles. La idea de reposar lejos de sus restos me es insoportable, y sin embargo siento que sus hermanos y su madre tienen más derecho que yo de estar a su lado. No es más que una idea. Ni creo, en efecto, ni espero (no lo quiera Dios) que nuestros espíritus se reúnan allí algún día. Debería dominarme, pero, me resulta muy difícil. Nunca se me había ocurrido antes, y ahora que la cosa ha venido en forma tan repentina y después de haber estado enfermo me afecta más de lo debido. Es como si la volviera a perder."

La conexión entre esta su primera creación puramente poética y el más grande dolor de su vida se halla expresada claramente en una carta del 7 de enero de 1841, cuyo principio ya he citado; describe en ella el temor con que se acerca al relato de la muerte de la pequeña Nelly: "Sangran las viejas heridas de nuevo —así prosigue— a la sola idea de cómo deba hacerlo, y cómo lo haré, Dios lo sabe. No puedo consolarme con las razones del maestro de escuela, por mucho que lo intente. Cuando pienso en esta triste historia, es como si mi querida Mary hubiera muerto ayer."

Este ideal femenino, que en su pura y suave bondad posee un manantial de fuerza persistente y circunspecta, vuelve a aparecer, combinado con otros rasgos, en la Florence del *Dombey,* en la Inés del *Copperfield* y en la pequeña Dorrit. En todas estas figuras se halla envuelto en una poesía conmovedora. Sin quererlo se piensa espontáneamente en el papel que hubo de representar Beatriz en la vida de Dante y en el de una deliciosa niña, muerta prematuramente, en la de Novalis. Estas figuras fueron creciendo con el poeta a medida que éste avanzaba en años, como si poseyeran vida propia y participaran en la fuerza que iba mandurando de los destinos de su vida.

V

Entramos ahora en los años de viaje de Dickens. Es una necesidad natural del narrador la de ampliar el círculo de sus imágenes, y esta necesidad es tanto mayor cuanto más se nutre su imaginación en las fuentes de la vida social real de su tiempo. Al experimentar la angostura de su medio, Goethe sintió la nostalgia incontenible del país en donde habitan juntos los grandes monumentos del arte y los recuerdos de la desaparecida cultura mediterránea. El inglés del siglo XIX abarcaba a un tiempo con sus fantasías viajeras el nuevo y el viejo mundo; su espíritu vigoroso y excéntrico, falto todavía de una formación conjunta, enlazaba aventureros planes prácticos con una necesidad interior, ya incontenible, de nuevas impresiones emocionantes. Y así le vemos recorrer primero América a gran velocidad, para visitar luego Italia, después de un breve reposo, y a continuación, después de haber renovado por algún tiempo sus impresiones de la vida inglesa, Suiza y Francia. Esta época de sus viajes se extiende del año 1842 al de 1847.

Ya en 1839 había formado el plan de publicar una revista del tipo de

los célebres semanarios del siglo XVIII y de trasladarse a América con el propósito de escribir para dicha revista cierto número de artículos acerca de los lugares, del carácter de los habitantes y del pasado del país. Y luego escribe en 1841: "Las visiones de América me asaltan todavía día y noche. Cuando se lo menciono, Cate se pone de lo más triste." Su plan se veía estimulado por los cordiales escritos que le llegaban de todas las partes de los Estados Unidos y, en particular, por la amabilidad de Washington Irving. Su popularidad había alcanzado tal grado también más allá del océano, que su espíritu orientado por aquel entonces hacia lo nuevo y excéntrico llegó a concebir el plan de cimentar allí su modo de vida dando conferencias en las grandes ciudades, lo que le había de permitir librarse finalmente de la esclavitud de los cuadernos mensuales. Esto le hizo decidirse.

A partir de dicho momento volvió a hallarse en su estado febril habitual, hasta que hubo superado todas las dificultades. Los niños fueron alojados en casas de amigos y se firmaron los contratos con los libreros. Todo esto se hizo en unos pocos días. "Los preliminares americanos son necesariamente extraordinarios y, hasta que no están terminados, destruyen en un individuo de mi temperamento el reposo, el sueño, el apetito y el trabajo." Una enfermedad que contrajo en aquellos días no alcanzó a atemperar su urgente prisa. Partió el 4 de enero de 1842, y el 17 pisaba la orilla del otro lado del océano. El 28 de enero llegó a Boston. Doquier que apareciera en las calles, la multitud se apretujaba a su alrededor, y cuando iba al teatro le saludaban con aplausos. Del lejano Oeste, de las casas de madera aisladas a centenares de millas, fueron a verle muchas delegaciones. Se había establecido entre el radicalismo del inglés prominente, que se había enfrentado a las clases dominantes de su patria con pasión elemental, y la corriente ideológica de los Estados Unidos una solidaridad natural. Algunos norteamericanos eminentes señalan precisamente que las narraciones de Dickens tienden a convertir la indiferencia impasible hacia las masas oprimidas en simpatía afligida y airada ante sus necesidades y penas.

Sin embargo, esta simpatía mutua sufrió una violenta interrupción al iniciar Dickens en Nueva York una campaña de agitación en favor de la firma de un convenio internacional para la protección de la propiedad intelectual. Con la brutalidad habitual en ellos, los periódicos norteamericanos se le echaron encima. En tanto que todos los escritores norteamericanos de algún relieve estaban a su lado y sólo se asombraban del atrevimiento con que se enfrentaba en esa cuestión a los prejuicios del pueblo soberano, éste no disimuló un solo instante su enojo a propósito de lo que constituía precisamente una de sus cualidades más sobresalientes: la de no conceder a sus supuestos intereses el menor respeto frente a los valores ideales. Uno recuerda espontáneamente aquí el debate que se produjo también entre nosotros a propósito de los derechos de la propiedad intelectual. "Cartas anónimas, disuasiones orales, ataques en los periódicos, que en comparación conmigo hacen aparecer a Colt (un asesino vulgar que aquí ha con-

movido a la opinión) como un ángel, la afirmación de que no soy un caballero sino un canalla venal, junto con las interpretaciones más absurdas e inauditas a propósito de la intención y el objeto de mi viaje a los Estados Unidos, con todo esto me he visto inundado día tras día. Al comité del banquete (que como recordarás está formado por los personajes más eminentes de Norteamérica) le ha entrado tanto pánico al propósito, que me han suplicado no llevar el asunto adelante, a pesar de estar todos ellos de acuerdo conmigo."

Pero Dickens no era hombre para dejarse amedrentar por semejantes amenazas. Contestó que en América lo mismo que en Inglaterra seguiría ocupándose del asunto y siguió hablando en sesiones públicas en favor del convenio internacional con redoblada energía. Lo que más le sublevó fue que los libreros que habían reimprimido sus libros se vanagloriaran de haberle hecho popular con la publicación de los mismos. Empezó, pues, a producirse en él un cambio de opinión a propósito de su juicio sobre Norteamérica. Se dio cuenta con doloroso desencanto de lo que obviamente hubiera podido colegir de la constitución y de las condiciones sociales del país, a saber: que en ningún lugar de la tierra impera un grado menor de libertad de opinión que en los Estados Unidos. Y empezó también a observar que en la forma en que se le recibía y se describía la impresión que le había causado la sociedad americana predominaba la vanidad.

"Mi juicio acerca del carácter nacional me lo reservo todavía —así escribía en aquellos días a Forster—, digo sólo muy bajito que tiemblo por cualquier radical que venga aquí, a menos que lo sea por principio, por sentido común, por reflexión y por amor al derecho. De no ser así, temo que regresaría a su país convertido en *tory*. —En adelante y en los dos próximos meses no diré al propósito más que esto: temo que el mayor daño que se le pueda infligir a la libertad lo hará este pueblo, a consecuencia del fracaso de su ejemplo para el mundo."

Fue en estos días cuando Carlyle salió valientemente en su defensa, lo que echó los cimientos de una relación de amistad y agradecimiento con ese gran hombre y escritor que, con razón, Dickens ponía por encima de cualquier otro inglés viviente. Con su claridad elemental propia, Carlyle subsume la necesidad de aquel convenio internacional en el mandamiento: no hurtarás. Afirmó que el hecho de procurarse una cultura barata mediante la reimpresión de las obras de un inglés en Norteamérica o, inversamente, de un escritor norteamericano en Inglaterra, era exactamente tan cómodo y tan moral como la costumbre existente en tiempos pasados entre Escocia e Inglaterra, que consistía en proveerse de carne de res robando los animales vivos en los valles adyacentes.

Finalmente, después de largos y fatigosos viajes por las provincias de los Estados Unidos, después de haber observado seriamente por algún tiempo las condiciones sociales de ese país del mismo origen que el suyo y su fundamento, después de haber visitado a los presos en las cárceles, a los niños y los maestros en las escuelas, a los políticos en la Asamblea Legislativa, a los colonizadores en sus casas de madera en el lejano Oeste y de

haber visto de cerca la fuerza misteriosa de las selvas, emprendió el 7 de junio de 1842 el viaje de regreso, habiendo permanecido en América por espacio de casi medio año. "A medida que se acerca el momento nos asalta la nostalgia febril de la patria. Besa a nuestros queridos hijitos en mi nombre. Si Dios quiere nos veremos pronto y seremos más felices de lo que nunca fuimos. ¡Oh, la patria — la patria — la patria —la patria!!!"

Dos obras recibieron su impulso en el suelo de América. Reunió el resultado de sus diarios y cartas en su obra acerca de la situación y las condiciones norteamericanas; sin embargo, hay que completar siempre la lectura de su libro sobre los norteamericanos con la de una parte de sus cartas, que acaban de publicarse en el primer volumen de su biografía, ya que en éstas se encuentran la espontaneidad y la expresión natural de sus observaciones, en tanto que más adelante las nuevas impresiones se mezclan ya con el primer proyecto del *Martín Chuzzlewit.*

La idea de esta novela data de 1841, pero el contrato había fijado entonces el inicio de sus veinte cuadernos en noviembre de 1842. El propósito de Dickens era representar en esta novela al egoísmo en la diversidad de sus formas, y de aquí que desde el principio y cuando estaba todavía muy indeciso acerca de su curso, la figura de Pecksniff se convirtiera en su centro. El esquema vuelve a ser el del *Nickleby*. Dickens da aquí un paso en dirección de la libertad de la fantasía para representar personajes partiendo de sus resortes más profundos. Y al propio tiempo dio un nuevo paso en relación con el libre curso de la imaginación, que aquí produjo descripciones de primer orden. Pero hizo más todavía, y al decidirse a trasplantar su escenario a América aprovechó en forma inmediata sus impresiones norteamericanas. La ola de mal humor suscitada por su libro sobre los Estados Unidos se había reforzado a tal punto, que pensaba en una declaración pública acerca de su posición respecto de los norteamericanos. También en Inglaterra experimentó ahora numerosos desengaños. Esta novela, que penetra mucho más profundamente que las anteriores en los vicios sociales de la Inglaterra de su tiempo y presentaba al público los prototipos inmortales del egoísmo y la hipocresía, Pecksniff y Madame Gamp, no tuvo el éxito esperado, que quedó muy atrás del de las novelas precedentes. Y lo que es más, hubo de sufrir, lo que corresponde muy bien a la manera de ser de la sociedad descrita en la novela, que los editores —que se habían enriquecido con las anteriores— se dispusieran ahora a poner en vigor en su perjuicio una de las cláusulas del último contrato a la que apenas había prestado atención. Éstas fueron las circunstancias en las que surgió de repente el plan de dejar nuevamente Inglaterra y de conocer el continente europeo. Contaba con ampliar así el horizonte de su visión, y el éxito de su viaje norteamericano había ya confirmado lo bien fundado de semejante cálculo. Contaba además con que sus gastos en el continente no subirían a más de la mitad de los que tenía en Inglaterra. Pero con fuerza no menor agitábase en el fondo la necesidad de nuevas impresiones, de grandes escenarios y de nuevos y poderosos estímulos. Fue así como emprendió un nuevo viaje cuyo objetivo inmediato era Italia.

El día 14 de julio de 1844 llegaba a Marsella. "Rodeado de un ambiente extraño y nuevo, siento como si al lado de la vieja cabeza tuviera además otra nueva." Pasa luego, el 16 de julio, a Génova, en donde alquiló en el arrabal de Albano una habitación para los meses de verano. Hizo aquí la experiencia de que el azul del Mediterráneo, según lo expresa en forma característica, es el color más profundo y maravilloso de la naturaleza. Después de haber pasado el verano en las afueras de Génova, instalóse en invierno en el Palazzo Peschiere. Al penetrar en él por las magníficas terrazas adornadas a ambos lados con estatuas antiguas, todos los siete surtidores del jardín lanzaban al aire sus chorros de agua y el sol brillaba en sus florestas de camelias y en sus naranjos. Desde su cuarto de trabajo dominaba el puerto de Génova hasta el faro, que en las noches oscuras, como por arte de encantamiento, iluminaba, cada vez que se encendía, la fachada principal del palacio por entero.

Fue allí también donde concibió la idea de su nuevo libro navideño: *Las campanas de San Silvestre,* al invadirle una mañana, con una corriente de aire repentina, el tintineo y el repique de campanas de todos los campanarios de Génova. Aquí, pues, en dicho vasto palacio, monumento de un lujo y una riqueza impresionantes del pasado, escribió aquel libro que en realidad estaba destinado a la defensa de los pobres. "Y la moral de todo es que tiene el mismo derecho que cualquier otro hombre al nuevo año; que se necesitan no pocos malos tratos para destruir en los pobres la figura humana; que aun en medio de la maldad más feroz conserva ésa, triunfando en su corazón, algo bueno, aunque todos los nobles del mundo digan 'no', según lo ha experimentado en los sufrimientos de su propio hijo, y que la verdad es para ellos confianza, y no duda u opresión." Escribió este libro con tal pasión, que pudo decir de él que había hecho palidecer su rostro en una tierra extranjera.

Y aquí se manifiesta una vez más lo bravo e indomable de su organismo vigoroso. Atraviesa Italia hacia Londres, para leer a sus amigos *Las campanas de San Silvestre,* para experimentar inmediatamente la impresión de lo que ha escrito, y abandona a continuación nuevamente Inglaterra para regresar a Génova. Se conserva todavía un bosquejo en el que se le ve en casa de Forster, sentado en un sillón, y con el manuscrito en las manos, a su lado el rostro pensativo de Carlyle, y otros amigos a su alrededor. Después de un viaje borrascoso desde Marsella, el 22 de diciembre de 1845 volvía a estar en Génova. A continuación visitó Roma y Nápoles. De acuerdo por completo con su carácter, la miseria y la suciedad de Nápoles le llenaron de profundo disgusto. Regresaron pasando por el San Gotardo, y a fines de junio de 1845 volvía a estar en Inglaterra.

Resulta difícil pronunciarse acerca de si esto representa el término de sus años de viajes, porque Dickens no llevaba aún un año en Inglaterra cuando una situación antipática, que le quitó el gusto de su relación con el público inglés, volvió a alejarle. La presión que la necesidad de una producción incesante ejercía sobre él le había llevado ya anteriormente a varios intentos orientados a cifrar en parte su existencia en una revista, y

ahora entró en una empresa periodística. Es ésta la misma presión a la que se ven también sometidos entre nosotros, en Alemania, los escritores de novelas. El periódico en cuya fundación cooperó es el *Daily News,* y fue la devoción de Dickens por todas las ideas de reforma y mejoramiento de las clases humildes la que dio a dicha hoja su impulso y su tendencia. Pero a los pocos días renunció a la dirección agotadora de la misma, decidiéndose inmediatamente a volver al extranjero.

A principios de junio abandonó Inglaterra y atravesando el Rin se trasladó a Lausana en donde se estableció en una casa de campo encantadora. En las horas de ocio nadie gozaba más que él de la naturaleza, en tanto que en los intervalos de trabajo sentía la necesidad de la muchedumbre y de las calles. Permaneció en Lausana del 11 de junio de 1846 hasta bien entrado noviembre del mismo año. Aquí concibió y escribió su nuevo libro navideño —pues había acostumbrado al público inglés a publicar cada año un cuento inspirado en las fiestas— y dio principio a otra gran novela.

Una de sus cartas, la del 22 de junio de 1846, nos proporciona una idea sumamente interesante —interesante también desde el punto de vista general de la cuestión relativa a cómo se producen semejantes obras— de la manera como se originó en él esta pequeña composición. "Me obsesiona la idea extraña, borrosa e indefinida de cómo podría relacionar mi historieta navideña con un gran campo de batalla. Flotan tan constantemente ante mí visiones informes de la calma y la paz que imperan más adelante, cuando la hierba y el trigo crecen sobre los caídos y la gente canta junto al arado, que no puedo sustraerme al pensamiento de que podría resultar de ello algo bueno si logro percibirlo con mayor claridad." No es menos interesante la dificultad, rayana en impotencia, de escribir el cuento simultáneamente con el principio de la gran novela. Y luego, después de esfuerzos extraordinarios, la flojedad del cuento, que resulta de que la obra gemela tomó para sí todas las fuerzas de su imaginación.

Después de completar el tercer cuaderno de la nueva novela llegó el 20 de noviembre de 1846 a París en donde permaneció por espacio de tres meses. También aquí lo que más le atrajo fue el estudio de los lugares en los que se producen el crimen y la miseria. Iba a menudo a la *Morgue* y también aquí visitó las cárceles. En una ocasión en que le faltaban dos páginas a uno de los cuadernos de su nueva novela, se trasladó precipitadamente a Londres para escribirlas, regresando acto seguido a París. Poco después regresó nuevamente a Inglaterra, en donde en la primavera de 1847 alquiló una casa, y esto fue realmente el fin de su fiebre de viajes.

VI

Dickens ha alcanzado ahora el punto culminante de su producción. Ocurre a menudo que un genio produzca tempranamente cosas extraordinarias moviéndose por caminos trillados. Tal es el caso de Mozart y de Rafael, en las artes, y el de Hume, Schelling y Schopenhauer, en filosofía. Así tam-

bién Dickens alcanzó tempranamente un punto máximo en la novela con sus *Pickwicks*. Pero esto sólo le fue posible porque siguió la forma novelística de Fielding y Smollet, cuyas figuras y formas habían ocupado tempranamente su fantasía. Posteriormente, sin embargo, fue hallando lentamente, en esfuerzos incesantemente renovados, una nueva forma para aquel tipo de novela que describe a la sociedad contemporánea. El punto culminante de esta época de su producción está representado por el *David Copperfield*.

Su predilección por los caracteres excéntricos o bajos; por lo raro y extraño, que produce anomalías pasajeras en las condiciones de la existencia, y la mano ligera y firme en el trazo de las escenas, así como la claridad aparente de los caracteres, todo esto proviene en Dickens de la influencia de sus modelos, del curso de su vida anterior y de la naturaleza de sus primeras ocupaciones. En su primera época se revela también como periodista y reportero completo por el hecho de que la preocupación por el efecto sobre el lector no le abandona nunca por mucho tiempo, aun en medio de su producción poética más íntima. De creer a Schopenhauer, esta clase de personas nunca llegarían a ser grandes escritores, pero, en realidad, también Shakespeare tenía presente, junto con cada una de sus escenas, el efecto de las mismas sobre el espectador. A partir de la concepción inicial de sus obras, en Dickens se presentan siempre pasajes en los que sus ideas poéticas se miden según su poder efectista. Todos los escritores de este tipo suelen tener en común el recurrir fácilmente al efectismo, y éste es también sin duda el mayor defecto de Dickens, por lo menos para el lector sensible, en tanto que para la gran masa de sus compatriotas esto constituía uno de sus grandes méritos. Se añade a esto otra cosa. La publicación mensual y aun semanal de los cuadernos provocó en él el deseo de dar a cada uno de ellos un centro de gravedad propio, y así se veía en cierto modo llevado a tratar las distintas partes de la acción a manera de escenas. Creo por mi parte que proviene también de ahí que, al aparecer de nuevo alguna de sus figuras, Dickens repitiera algunos de los rasgos característicos permanentes de las mismas, lo que era muy indicado ya que los lectores habían perdido de vista a dichos personajes por espacio de varios meses. Y finalmente, la rápida alternancia de escenas cómicas y serias se debía también a la consideración mencionada al lector. Ahora bien, estas y otras peculiaridades de su técnica quedaban incorporadas en la trama de una forma artística de poderoso efecto, y de ahí surge el gran efecto de su técnica; en este aspecto, decididamente es superior a la de Balzac.

Sería imposible apreciar debidamente la producción de Dickens en su momento culminante, sin discutir el punto de vista del gran escritor francés que, en su importante *Historia de la literatura inglesa*, ha tratado de determinar la posición de Dickens en la novelística inglesa en particular y en la novelística en general. Taine admite por completo la fuerza de la imaginación de Dickens. Pero, según él, Balzac, George Sand y Stendhal le serían superiores en cuanto "aman más al arte que a las personas".

"Sólo se complacen en observar el juego de los resortes de las pasiones, en combinar grandes sistemas de sucesos y en construir grandes caracteres."

No escriben por simpatía hacia los hombres, sino por amor a lo bello. Si se lee *Le père Goriot* de Balzac, la simpatía humana pasa a segundo término detrás del placer de la inventiva y del goce en cierto modo científico de esta fuerza del análisis, de esta fisiología del corazón. "Balzac consideraba las pasiones como fuerzas, y como creía que la fuerza era bella", la defendía mediante su descripción dentro del conjunto de la trama causal en la que aparece. Así, pues, Dickens no habría logrado escribir la historia de las pasiones. En último término esto se basaría en el hecho de que el espíritu nórdico, sombrío, apasionado y dominado por ideas eticorreligiosas del inglés, no sería capaz de elevarse a la fisiología moral, sin perjuicios, de los caracteres y pasiones, que Taine admira ante todo en Balzac. La crítica brillante que Taine aplica desde este punto de vista tanto a Dickens como a Thackeray sólo se comprende totalmente si se toman en cuenta sus obras filosóficas y estéticas, en las que se apoya en último término. Taine es el esteticista del naturalismo creado en su época en Francia por grandes escritores. Las descripciones de las reuniones de esta escuela nos muestran a Taine en relación con sus dirigentes. En este proceso, pues, Taine es parte interesada. ¿Acaso no será posible formarse un juicio objetivo en la historia de la literatura? En todo caso, esto sólo puede tener lugar si nuestro análisis penetra hasta los hechos susceptibles de contener los motivos de semejante juicio.

El análisis científico de un escritor, de sus obras y del lugar que ocupa en la literatura exige un procedimiento complejo. Hay que estudiar en primer término en sus rasgos individuales la actividad de la fantasía que en él actúa. Para ello disponemos afortunadamente, en las cartas y los diarios de Dickens, de material suficiente. Además hay que estudiar el estado de la cultura y de la literatura que le condicionó, le suministró su material en cuanto a hombres y acontecimientos, y le asignó su tarea —la materia para este estudio es inconmensurable—, y partiendo de ahí hay que tratar de explicar su técnica, el círculo de sus personajes y el tipo peculiar de fusión de todo ello en una imagen del mundo fundada en las profundidades más íntimas de su ser. El principio del presente trabajo ha intentado analizar la naturaleza y el genio del narrador. Señalaba luego en Dickens los rasgos principales de las manipulaciones épicas. A continuación ha demostrado que la dura escuela de la vida por la que nuestro gran escritor hubo de pasar satisfacía admirablemente la necesidad principal de la imaginación épica, consistente en sufrir, en experimentar y en abarcar un mundo de experiencias. Y ahora pedimos permiso al lector para proseguir este análisis del narrador. Su meta no es otra que la comprensión de la forma épica del arte, la verificación de sus variedades y la posición de Dickens en medio de ellas y, en esta forma, la decisión en el proceso sobre Dickens que había de resultar necesariamente del acta de acusación de Taine.

El interés apasionado, la fuerza y la duración de las impresiones sensi-

bles de acciones y destinos humanos, de su manera de producirse, de las contradicciones de sus vidas y de los aspectos cómicos de sus caracteres: todo esto se expresará en mentalidades diversas en forma totalmente distintas. Hay una forma de pensar en términos de caracteres, de destinos y de acontecimientos, en lugar de simplemente en frases, y esto se aplica tanto a un Dickens como a un Goethe o un Cervantes: está sencillamente en la naturaleza del genio de la narración.

El resultado de esta manera de ser será en todas partes que la imaginación vuelva siempre a esta clase de imágenes, que viva en ellas y que ellas reciban de aquélla una segunda vida, y de ahí que para todo gran artista las figuras que crea tengan auténtica realidad. Sin embargo, todas las diferencias de carácter de los artistas influyen en la manera particular de formarse en ellos los personajes y de presentarse fuera de ellos. Designemos esto como proceso interior del escritor o como la forma interior de sus obras y su técnica exterior. De ello habrá luego que distinguir, de conformidad con los postulados desarrollados anteriormente, la suma de las experiencias que forman el contenido de su creación y designamos como su horizonte empírico. Y nadie crea que aquí ha terminado la cosa, si no toma el concepto de las experiencias en su sentido más vasto: las más importantes entre ellas son las interiores, aquellas que resultan de su propia actuación y de su concepto de la misma.

Es posible que lo específico del genio poético no resida en otra cosa que en la fuerza, la precisión y el contenido emocional; en el grado de interés, vinculado a este último, de todas aquellas impresiones que se refieren a caracteres y destinos y, en conexión con éstos, a la realidad y la claridad de las imágenes correspondientes. Esto es tal vez lo que hace al poeta poeta, porque también la fuerza de la emoción en el poeta lírico depende de la fuerza de los sentimientos provocados por impresiones. En todo caso, es, en primer lugar, lo que constituye el fundamento del poeta épico y del dramático.

Ahora bien, ¿nos proporciona nuestra psicología moderna los medios para comprender, partiendo de los elementos mencionados, el curso de la imaginación poética, en cuya virtud cobran vida unos personajes distintos de los de la realidad, siendo así que a dicha realidad pertenecen sin duda alguna todos los elementos y todas las formas posibles de su enlace? ¿Qué hay en el hombre que vaya más allá de la asociación, que en cuanto tal sólo vuelve a repetir siempre los mismos elementos en las mismas monótonas combinaciones?

De la rígida interpretación corriente de las leyes de la asociación no hay camino alguno que conduzca a la explicación de la imaginación de un poeta o de un artista. Pero estas leyes no son más que la expresión imperfecta de hechos que en realidad son incomparablemente más vivos y creadores. Lo mismo que la percepción sensible, al examinarla más de cerca, se ha revelado como mucho más creadora y viva de lo que anteriormente solía admitirse, así también la asociación. Decimos que en determinadas condiciones una impresión llama a otra y que ésta se reproduce en esta

forma. La verificación de las condiciones bajo las que esto tenga lugar constituye una de las tareas más importantes de la psicología inductiva. Por mi parte prefiero, en efecto, designarla con este nombre que con el de psicología empírica, ya que la explicación del hecho en cuestión forma el objeto de una psicología más profunda que trabaja con hipótesis. Si éstas tienen perspectivas de pasar pronto del estado de meras hipótesis al de una deducción de supuestos necesarios es cosa que, si se examina sin partidismo la situación actual de la cuestión, podrá parecer dudosa, porque es evidente que el hecho de la reproducción de un suceso lo mismo puede explicarse como residuo de un proceso fisiológico, que sólo persiste como tal, que como supervivencia inconsciente de una representación. Ésta es la situación actual, pero nada excluye que el progreso de la ciencia pueda conducir algún día, en cualquier otro punto, a la solución de esta gran cuestión psicológica fundamental. De todos modos, sea ello como fuere, la psicología inductiva se limita de momento a la verificación de los hechos psíquicos, sin proclamar hoy por hoy explicación alguna como única posible. Pero, además, el hecho mismo no ha sido todavía descrito con precisión, y debido a ello, debido a que la interpretación rígida de la ley de la asociación sólo conoce reproducciones más o menos claras o más o menos oscuras de una misma representación, se da entre la teoría de la asociación y el hecho de la imaginación creadora una solución de continuidad ajena a la realidad del proceso.

En realidad, existen entre las representaciones reproducidas y las imaginaciones una serie de grados intermedios continuos, porque, en verdad, la misma representación no vuelve a una conciencia determinada, como tampoco se produce, exactamente la misma, en otra. En sentido estricto, las representaciones no se reproducen. La representación es lo que persiste de una percepción cuando ésta ya pasó.

En su psicofísica, Fechner distingue las imágenes-recuerdo posperceptivas de las reproducciones por un lado y de las imágenes-recuerdo propiamente tales por el otro. Por imagen-recuerdo posperceptiva entiende la representación de un objeto, que se produce cuando después de haberlo enfocado breve y fijamente se cierran y apartan con rapidez los ojos. Se produce en este caso una representación que supera de momento en dibujo y color a todas las representaciones simplemente recordadas y sólo gradualmente va haciéndose imprecisa.

Ya la misma imagen posperceptiva difiere de la visión propiamente dicha, y esta diferencia no puede definirse como mero oscurecimiento. No es sólo, en efecto, que los distintos elementos de la visión pierdan en precisión, sino que muchos de ellos desaparecen totalmente, de modo que ya en la misma imagen posperceptiva sólo se halla representada una parte relativamente pequeña de la percepción total. Esta selección de los elementos de la percepción que constituyen la realidad es, pues, por una parte, el resultado de la historia de todo proceso visual en el alma, y constituye, por otra, la condición primera de toda reproducción artística de la realidad: la primera condición de lo que llamamos idealización.

En la imagen-recuerdo propiamente dicha, por su parte, o sea en aquella que es reproducida en el curso de la representación después de que entre la visión y ella misma han aparecido ya en el escenario del alma otras imágenes, tienen lugar además otras modificaciones. En ésta, en efecto, el proceso de la asociación, en cuya virtud una representación se hace presente a la visión interior, influye en la relación según la cual unas partes son reproducidas y otras no.

La asociación espacial reproduce en forma particularmente viva las condiciones del espacio. Si lo que evoca la representación es la semejanza o la oposición, lo semejante o lo opuesto es evocado en sus partes en forma particularmente intensa, en tanto que todo lo demás pasa a segundo término. Y la representación de esta clase contribuye también a toda reproducción ulterior. Es más, en el esfuerzo orientado a obtener una representación clara, las imágenes experimentan también modificaciones en sus elementos, en relación con las influencias que actúan sobre la representación. Y lo que en el curso de nuestra vida espiritual tratamos de reproducir son ante todo representaciones globales que nuestras distintas percepciones componen ya entre sí, gracias a un acto que enlaza sus elementos, o sea un acto intelectual configurador de la fantasía. En cuanto a las demás modificaciones que experimenta en nosotros la representación en ocasión de su reproducción, éstas se hallan determinadas por una infinidad de elementos concomitantes: por nuestros puntos de vista generales, por otras representaciones o imágenes con las que aquélla se relaciona, por las coloraciones cambiantes y por la luz y las sombras que nuestros estados de ánimo proyectan en ella. Al reproducirse bajo todas estas influencias las representaciones y formarse representaciones globales, éstas se distinguen de las percepciones propias tanto por la selección de un grupo de sus elementos constitutivos como por la forma de reproducción de los mismos, que a menudo se hallan muy alejados de las percepciones originarias de las que derivan. Pero lo que actúa en sentido modificador es en parte la dirección de la atención, que recibe determinados elementos perceptivos, en parte la influencia de otras percepciones, representaciones y conceptos, y en parte, finalmente, las emociones, bajo cuyo poder se vuelve a representar. Y así resulta en definitiva que toda reproducción de percepciones y representaciones es una *metamorfosis* que tiene lugar conforme a la ley interior del alma determinada. No hay memoria alguna que no sea al propio tiempo imaginación ni, inversamente, imaginación alguna que no sea al propio tiempo memoria.

Y esta metamorfosis *idealiza* sin propósito deliberado alguno, sin que el alma se entregue conscientemente al negocio de la transformación de imágenes, en determinadas condiciones. Allí donde estas condiciones se producen, allí donde la metamorfosis en el curso de lo que llamamos memoria produce sin intención alguna imágenes que se comportan respecto de la realidad de tal manera que preparan la configuración artística, allí se cumple una segunda condición de la imaginación poética. La intensidad de la memoria, la claridad de la visión y el interés por el mundo del hombre

son los que hacen tanto al historiador y al investigador filosófico de las cosas humanas como al poeta. Lo propio de este último, sin embargo, es una poderosa excitabilidad del alma, un juego de sentimientos que acompaña a las impresiones vitales, gracias a lo cual se origina aquello que designamos como representación poética del mundo real.

Porque la esencia del arte no ha de buscarse, como lo hace la estética idealista, en el máximo ideal del mismo del que hoy somos capaces. Esto constituye un fallo propio de todas las teorías del mundo moral esbozadas por los filósofos alemanes de la época que acaba ahora de terminar. No es lícito transportar retrospectivamente lo que se ha desarrollado en condiciones óptimas en cualquier ramo del mundo moral a toda la serie de los fenómenos que lo forman. El arte está en todas partes en donde se presenta algo, sea en forma de sonidos o de material más sólido, que ni se propone reproducir o explicar la realidad, ni transformarse a sí mismo en realidad. Se halla, pues, en todas partes en donde una representación, fijada en un material cualquiera, satisface, como tal, independientemente de su relación con la realidad, el interés del espectador. Mera representación fijada en un material cualquiera que interesa como tal: esto forma su esencia en todas partes. De los ídolos de los negros, que reproducen con fidelidad impresionante las peculiaridades de la raza africana, a los perfiles de figuras humanas, renos, focas y ballenas con los que los esquimales adornan sus armas, a las graciosas espirales y los motivos geométricos que componen los polinesios y a las creaciones más altas de un Shakespeare, un Miguel Ángel, un Goethe o un Rafael, por todo ello se extiende un reino comprensivo de representación evolutiva y transformadora que tiene precisamente como característica común que, en cuanto representación, proporciona satisfacción. Venimos al mundo con avidez de impresiones. Los niños no se cansan de oír cuentos. El oriental escucha atento la concatenación infinita de las historias. Los héroes de los germanos o de los griegos amenizan el banquete con composiciones épicas. En todas partes las impresiones en imágenes de la realidad proporcionan satisfacción.

Y si se pregunta ahora cómo es esto posible, la premisa está en que las representaciones en y por sí proporcionan una excitación agradable al espectador que las encuentra expresadas en cualquier clase de material. En el tejido de nuestra vida espiritual los hilos están muy entrelazados. El placer en la reproducción de algo real, coordinado a la propensión a comprender la realidad, campea aquí en todas partes. Pero el más poderoso de los motivos está en la conexión de representaciones con la excitación de nuestro ánimo. Porque, ¿qué son los elementos de toda poesía de lo trágico, lo sublime, lo sentimental y lo cómico sino las formas distintas en que nuestro ánimo puede ser excitado por figuras y destinos humanos? He aquí otras tantas formas, otros tantos elementos originarios, por así decirlo, de la poesía interna del corazón humano y de las figuras poéticas, que atraviesan la historia universal.

Ahora bien, las relaciones necesarias conforme a las cuales un hecho

se halla ligado a la excitación agradable del ánimo son multiformes. En último término, el principio que une y domina todos estos elementos estéticos es una transformación de la realidad que, nacida en un alma poderosa, expresa con mayor profundidad, con mayor fuerza y con mayor veracidad de lo que es dado al hombre adocenado aquello mediante lo cual la realidad enriquece la vida de nuestra alma, libera nuestro ánimo y le hace comprensible lo contingente, y que habrá también de ensanchar el alma del que lo disfruta, elevará también en él la fuerza de ver y de vivir y se convertirá también para él en clave de la realidad. En qué forma se produzca esto en último término, no se puede reducir a una fórmula. El fallo de la estética especulativa está en que buscaba precisamente una fórmula de esta clase. Porque es el genio el que realiza esto personal e históricamente respecto a un círculo histórico. Es lo propio de él, en efecto, enlazar sus sentimientos, sus fantasías y sus ideales con la naturaleza de las cosas en una conexión verdadera. Y no cree sólo en sus imágenes, sino más bien en la calidad de su visión, en la veracidad de su mirada y, por consiguiente, en algo que, en el fondo de las cosas, confiere a sus emociones, a su configuración y elevación de la realidad y a la conexión creada en sus obras, fundada en el ánimo y capaz de conmoverlo, impulso y legitimidad. También en el artista se halla vivo en cierto modo un postulado trascendental que contiene la condición y la justificación de su obra en este mundo.

Las tareas particulares del gran narrador genial tienen como premisa, en forma particularmente manifiesta, que el mundo de acciones y personajes en el que vive esté acompañado de movimientos apasionados de su ánimo. Ha de expresar en forma impresionante. Ha de satisfacer a la sed de impresiones del alma. *La primera característica fundamental* del poeta épico es su imposibilidad de describir o relatar simplemente, sino que con lo que relata y describe debe llenar nuestra alma con impresiones y vivificarla y dilatarla. Aquí, pues, habrá que esperar una cualidad fundamental en el genio del gran narrador. La fuerza con que su ánimo se apodera de los hombres y de los sucesos, tanto en la realidad como en la representación; la manera como afectan su alma, sea en sentido trágico, sublime, cómico o conmovedor, presupone algunos rasgos particulares de su organización. Como que, en el interés que una narración suscita, lo original reside en que ésta produzca en el ánimo un efecto poderoso. El tejido intrincado de las acciones ha de producir en él, lo mismo que en el auditor, efectos cambiantes, pero siempre fuertes. Tanto más, cuanto en forma más amplia y realista lleve en sí los personajes y los acontecimientos y mayor impulso halle en expresarlos. Frente al amplio mundo moral no cabe la posibilidad de un estado de ánimo sencillo. Y ante todo, con cuanto mayor realismo interprete, tanto más necesitará del humor para animar y transfigurar lo bajo, lo mezquino y lo contingente.

Pero todos estos estados de ánimo han de irradiar en último término un sentimiento unitario fundamental de vida. Es lo propio de todo artista el vivir, en sus percepciones y sus representaciones, sin preocuparse

por el alcance práctico de lo que ocurre a su alrededor y sin consideración alguna de la comprensión teórica de cualquier parte de la realidad. Lo propio suyo es que las percepciones y las representaciones de una parte cualquiera del mundo conmueven, en y por sí mismas, su ánimo y lo saturan, lo satisfacen y lo subliman. Le ha de ser propio que sus sentimientos y movimientos interiores sean fuertes y profundos, pero sin estar ligados a sus intereses personales, refiriéndose al mundo objetivo.

En última instancia, lo que posibilita esto es una propiedad moral. Es la fuerza de ver las personas y las cosas no desde el punto de vista de sus intereses propios, sino de sentirlos y percibirlos desde el de su significación, tal como ésta se refleja en un ánimo desinteresado. En esta actitud reside la objetividad del poeta épico. Y ésta constituye la *segunda característica fundamental* de la poesía épica auténtica. Esta objetividad es totalmente distinta de la del pensador científico. No significa libertad respecto de los efectos del ánimo en la aprehensión de las cosas, sino la libertad del alma en cuanto a la consideración de los intereses propios, aquella actitud de ánimo que ha hallado expresión en el *amor dei intellectualis* de Spinoza y en la *resignación* de Goethe. Consiste en que lo significativo y valioso en cada cosa y cada ser humano se destaque, mediante fusión de la realidad empírica, limpio y brillante en el crisol de la imaginación. Forma, pues, un solo todo con la vivacidad, la significación y el contenido de realidad de las figuras, las escenas y la articulación del conjunto. El dios del artista quiere esparcir doquiera la felicidad, el despliegue y el significado experimentados en el ánimo, y la imaginación épica es como el ojo de dicho dios. Nunca estuvo más esparcida por el mundo la alegría de la visión objetiva que en la poesía épica de los griegos. Pero también la *Ilíada* está saturada de ideal y señala ideales. Aquiles y Tersites son creaciones de la fantasía que expresan el goce por lo heroico y la realeza y el profundo desprecio ante la multitud y sus intereses. Y cuanto más se ha ido complicando el mundo desde entonces, cuanto más realmente hayan de penetrar los poetas en sus caracteres contrastantes y complejos, tanto más variados han de ser los estados de ánimo en los que el poeta capte su significado y en contrastes tanto más pronunciados ha de configurarlos la imaginación. Y en forma tanto más categórica consiste ahora la objetividad del poeta en que todos estos estados de ánimo, toda la variación y todos los contrastes de las impresiones, de las figuras y de las escenas sean expresión de un alma grande y libre que en todo estado, en toda configuración de la realidad se revele en auténtica simpatía con todas las realidades. En esos contrastes, en esas gradaciones, en el desbordamiento del humor y en la desesperación de lo trágico ha de expresarse un auténtico, verídico, correcto y sano sentimiento de la vida, de tal manera que por medio de todo ello la vida se comprenda con mayor profundidad. Este sentimiento de la vida no puede expresarse con vocablos abstractos. Los conceptos o las normas abstractos no lo alcanzan. Varía, en efecto, según las épocas y los pueblos. Y sin embargo, posee siempre una ley común en lo que llamamos fuerza y salud: vocablos de significado que no se puede

definir exactamente. Y el poeta sólo puede revelar todo esto presentando figuras, haciéndolas actuar y sufrir, dejando que corran a sus destinos y enlazando estos destinos entre sí.

Y de aquí resulta ahora la *tercera característica fundamental* del poeta épico auténtico. Se requiere un equilibrio, una omnilateralidad en las impresiones, los estados de ánimo y las figuras. Y esto proviene en último término del hecho de que aquél quiere expresar en forma plena el sentimiento fundamental de la vida, que no consiste más que en los acordes y la melodía que funden los sonidos singulares en un todo satisfactorio. Y cuanto más rica y más llena de contrastes sea esta vida, tanto más polifónica y variada resulta esta sinfonía, que une el *allegro* al *andante* y al *scherzo* y constituye su expresión. El poeta que en la epopeya o en la novela se entrega a esta plenitud de la vida es llevado por la ley épica inherente a dicha actitud a una ampliación cada vez mayor del círculo de sus figuras. No halla reposo hasta que el círculo completo de sus experiencias no haya sido representado en dichas figuras. Y así podemos designar esta *tercera característica fundamental* del poeta épico como su *universalidad.* Ésta es asimismo necesaria para que el lector que vive por algún tiempo en ese mundo del narrador reciba la impresión de la integridad y la objetividad de dicho mundo. De ahí que haya siempre en la epopeya o en la novela, como lo ha señalado Spielhagen con la visión íntima del poeta,[1] algo inconmensurable, ya que la tendencia a la universalidad está en conflicto con la limitación de la forma artística e impide que en las grandes novelas como el *Don Quijote,* el *Simplicísimo* o el *Wilhelm Meister* el final corresponda a la disposición original.[2]

VII

Depende, pues, el significado de la novela moderna de hasta qué punto haya resuelto o esté en condiciones de resolver el problema de convertirse en epopeya del hombre moderno, en su *Ilíada* y su *Odisea.* Si esto llegara a tener lugar, dicha novela "mostraría al siglo y al cuerpo del tiempo la impronta de su figura" y se situaría, en pie de igualdad, al lado del gran drama del siglo XVI, que sí lo consiguió. Es más, lo superaría en un punto esencial. Porque deseamos hoy ver cómo se ha formado un hombre, queremos penetrar con la mirada en las condiciones, las épocas y las transformaciones interiores de su existencia. Y en la condensación de su acción y con sujeción a las condiciones de un curso visible, ningún drama está en condiciones de resolver dicho problema. Pero, ¡qué de dificultades por todas partes! La vida moderna ha llegado con su división técnica del trabajo a una concatenación causal enormemente complicada y al propio tiempo mecánica de los sucesos y las acciones: su escenario se ha extendido al infinito. Permite el surgimiento de una diversidad ilimitada de caracteres individuales, y tiene por resortes motivos que se remontan al trabajo intelectual más profundo y a las acciones políticas técnicamente más difíciles. Ilimitado todo ello, esquivo para la poesía, allá sobrio mecanismo

y aquí complicación intelectual extrema. Y, luego, el sentimiento de la vida rodeado en el poeta de concepciones antagónicas de la misma. Si trata de superarlas por medio del pensamiento abstracto, se pierde como Schiller en una especulación agotadora, como Goethe en el estudio científico más vasto o como Balzac en el empleo superficial de la ciencia a su disposición. Pero si como Dickens o Thackeray trata de mantener alejada esa generalidad molesta, ¿cómo podrá librarse de la adaptación más extremada a lo que se tiene por válido? Y además, ahora se ha convertido la poesía épica, narrativa y recitada, en una poesía libresca destinada a la lectura silenciosa. La forma métrica ha caído víctima de la complicación de una vida saturada de elementos prosaicos y del dominio que ejerce sobre todos nosotros la prensa. En una evolución incontenible ha desaparecido para nosotros la forma musical de la poesía épica que primero, después de la supresión del metro, siguió conservándose todavía en Boccaccio, en Cervantes y en Goethe, y ahora se desarrolla una nueva forma dominada por el problema de producir, por medio de imágenes verbales, mudas imágenes figurativas de la mayor energía posible. Hay pues que buscar nuevos medios, en tanto que surgen nuevos peligros. En efecto, la avidez insaciable de lectura de un público europeo ocioso ha comunicado a todos los grandes talentos épicos algo de comercial y presuroso.

Y, sin embargo, podemos decirlo con orgullo, la novela moderna muestra una magnífica evolución que se va acercando al verdadero objetivo de la poesía épica moderna. ¡Feliz el genio al que le sea dado cosechar el fruto maduro de esta evolución! Ni Dickens ni Balzac fueron los afortunados que lo lograron, aunque el juicio de contemporáneos entusiastas los haya proclamado como tales, ora al uno ora al otro. Pero en su época surgió sin embargo, partiendo de la novela de costumbres y de la novela educativa, la ambición más universal de representar a la sociedad conjunta de una determinada vida social limitada en el tiempo y en el espacio a partir de sus condiciones básicas. Se idearon medios para la resolución de este problema. Éstos constituyeron progresos importantes en una larga ruta. Antaño la epopeya había sido la reproducción de la época bélica de los pueblos: para ellos un reflejo de su vida entera. Esta necesidad sigue subsistiendo. En la medida en que puede resolverse dicho problema en una época de la industria, del comercio y de la civilización y la ciencia desarrollados, la novela moderna trata de dar la solución a esta sociedad incomparablemente más complicada. De ahí que esta sociedad la necesite y la busque. La tarea corresponde al siglo XIX sumido en la realidad social. La misma época que llenó el análisis de la sociedad en sus distintos sistemas culturales con la conciencia de la conexión interna de ese conjunto y creó la sociología, ha producido también la novela social. No es posible concebir ésta, sin las necesidades, los problemas y la tendencia científica de dicha época.

Pero aquí percibimos la conexión general que influye en nuestro siglo en la evolución de la novela. La novela del individualista siglo XVIII estaba saturada por el goce en la representación del hombre, de las costum-

bres y de los caracteres hasta en sus rarezas. Su máximo florecimiento fue la novela educativa, el *Emilio,* de Rousseau, y el *Wilhelm Meister,* de Goethe. Luego, a partir de la reacción provocada por la Revolución francesa, surgió la escuela histórica. Lo mismo que la sociología sólo podía originarse en su suelo, así salieron también la intención y la técnica de la novela social de lo histórico.

Walter Scott es el creador de la técnica de la novela histórica, y con ello ha preparado también el objetivo, los recursos técnicos y los medios auxiliares de la novela social. El mismo periodo que presenció en la grandeza excéntrica de Lord Byron la decadencia de la poesía del individuo imbuido de sí mismo, tal como la representaran la *Eloísa,* el *Emilio, Nathan, Werther* y *Fausto,* produjo ya también al jefe de este nuevo género de poesía histórica, a su amigo Walter Scott, en forma análoga a como sigue viéndose la luna en el firmamento cuando ya alborea el nuevo día. Este periodo corresponde a los tres primeros decenios de nuestro siglo. Al guía Walter Scott siguieron luego Victor Hugo y muchos otros talentos de tercera o cuarta categoría. Las novelas históricas inundan ahora la literatura. Esta nueva epopeya quiere presentar la sociedad de una época pretérita en su constitución local y temporal, con su matiz y su tono, conforme a las distintas fuerzas y a los distintos estados que la componen. Una constelación particularmente favorable de circunstancias vino en ayuda, en esta creación, del talento grande, pero limitado de Walter Scott. En Escocia, la familia, el clan y el pueblo seguían siendo entidades vivas; entre el señor de la hacienda y sus colonos subsistía todavía un vínculo natural; las condiciones de vida de las épocas históricas operaban todavía en forma viva en el presente, y las regiones, las ruinas de los castillos y las iglesias de la montaña estaban envueltas todavía en leyendas y tradiciones históricas. Aquí nació Walter Scott en 1771. Procedía de un clan glorioso; mucho antes de aparecer su primera novela había gobernado su hacienda en calidad de *gentleman;* conocía a sus compatriotas, y en sus cacerías, sus alegres giras y sus ocupaciones oficiales buscaba las antigüedades, las leyendas, las baladas y la gente de su amada patria. Y al pasar luego de la narración en versos a la novela, tenía a la disposición de su maravillosa memoria innumerables imágenes de esa peculiar cultura escocesa, en forma de utensilios, armaduras, armas, viviendas, hasta el interior de los linajes y de los caracteres. Mediante la circunstancia de una convivencia natural y un don de fabulación alegre y auténticamente épico, este genio rebosante de savia vital, que en la visión, la narración y la fabulación creaba en forma ingenua, supo despertar de nuevo la vida de todas las clases de su pueblo. En él parecía haber revivido un rapsoda de los tiempos antiguos. De no haber sido tullido, tal vez hubiera preferido conquistarse él mismo fama en las armas. Con una agilidad, una rapidez y una exuberancia inauditas de capacidad fabuladora, su fantasía exuberante ha representado luchas, banquetes, amores y fiestas, los objetos perennes de la poesía épica. En 1805 empezó su primera novela, la dejó luego en un cajón, le volvió al cabo de unos años a las manos y la terminó entonces rápidamente, publi-

cándola en 1814. Y aquí se pone de manifiesto una cualidad peculiar de fantasía y técnica de este nuevo género épico. El dramaturgo parte de una fábula claramente esbozada; es más, parece aplicar su fuerza con mayor intensidad allí precisamente donde la materia esquiva, como es la que proporcionan la vida, la historia, la leyenda o el cuento, le obliga a interiorizar hechos rigurosos. Los grandes novelistas, en cambio, parecen progresar con una fantasía particularmente eficaz cuando el futuro se sustrae a sus ojos, como a los del mortal, envuelto en cierta oscuridad. Dejan en cierto modo que durante la redacción los personajes vayan viviendo sus vidas. A medida que avanzan, el mundo se abre ante ellos en forma cada vez más vasta; en el curso de la acción salen de sus fantasías respectivas nuevos personajes, y el flujo del relato se va ensanchando cada vez más. Y su secreto, distinto en cada poeta y en cada obra, está en cómo se halle presente en el primer proyecto, que comprende a los protagonistas y la idea fundamental, un principio activo que finalmente lo funde todo en unidad. Tenemos, por ejemplo, en el diario de Walter Scott una curiosa confesión acerca de su manera de trabajar. Se refiere al *Woodstock*. "No tengo la menor idea de cómo deba producirse la catástrofe... Nunca fui capaz de esbozar un plan, o bien, una vez esbozado, de atenerme a él; en el curso de la composición unos pasajes se me alargan, en tanto que otros se acortan o son dejados sencillamente de lado, y las personas se hacen importantes o insignificantes, no conforme a su posición en el proyecto original de la obra, sino según el éxito (o al revés) con que estuve en condiciones de realizarlos. Sólo me he esforzado en dar atractivo a lo que estaba escribiendo, dejando todo lo demás en manos del destino." En Dickens observaremos exactamente el mismo procedimiento. Y tengo para mí que de esta conjunción activa de una fantasía libre, semejante en esto a la vida misma, que experimenta el valor de las personas, de las escenas y de las acciones interiores, con la unidad interna presentida de la narración novelesca brota la vida interior de aquélla. ¡Cuánto más viva que el curso rigurosamente preestablecido de la acción de las *Afinidades electivas* resulta el curso libre del *Wilhelm Meister!* En lo tocante a este crecimiento sin plan, las novelas de Walter Scott se parecen a sus grandes escenarios arquitectónicos, al castillo de Abbotsford. Pero veamos ahora el revés. Scott ha dicho que no podía acordarse de un tiempo en que hubiera vivido sin castillos en el aire; sin éstos le parecía que la vida no era vida. Antes de recurrir a la pluma, sus novelas habían sido para él preciosos castillos en el aire. Y en esta forma, plan y curso libre de la fantasía actuaron juntos. En la extensión de sus primeras partes y en las negligencias del estilo se observan las consecuencias de su manera de escribir. Y sin embargo, tuvo origen en estas obras una forma interna de la novela histórica que representa en la técnica literaria un progreso considerable. El material para esta forma está en la sorprendente variedad de sus caracteres: cada uno de ellos visto sin prevención, y no construido; sus oposiciones, compensadas por elementos intermedios; entretejidos en ellos rasgos serios y cómicos, tal como lo hace la vida misma. Este arte, que consiste en mezclar los

colores, en conferir y dejar ver en los personajes el colorido cálido de la vida y en percibir en ellos, desde su primera aparición, una imagen, actúa con fuerza particular en sus retratos históricos. Su Isabel, su Jacobo I y su Carlos II, y no menos su Carlos el Temerario y su Luis XI, son obras maestras: a partir de la apariencia vivamente acusada de los mismos se pueden vislumbrar las variadas fuerzas de sus almas, en tanto que la unidad última de éstas constituye un enigma, lo mismo que todo individuo completo. Tanto Macaulay como Ranke aprendieron de este arte. Esta diversidad de las personas se sitúa en un medio de fuerte claridad pictórica. El nuevo sentido por los grandes escenarios de la historia de los viajeros ingleses de Europa, de los que el más célebre fue Byron, se convierte en elemento integrante de dicho arte. Por otra parte es la propia naturaleza de la historia la que dispone a menudo que las personas se separen automáticamente en fuerzas antagónicas, como caballeros y plebeyos o realistas y puritanos. Y así, en sus obras más acabadas, la trama adopta en este arte la forma dramática de un curso ascendente a través de la acción y la reacción. Se complace en convertir en protagonista a un adolescente, el cual, ágil, sensible y dotado a menudo de la disposición de carácter adecuada, avanza en medio del juego de acción y reacción y cuyo cambiante destino romántico se va determinando en esta forma. Dentro de esta acción compuesta alternan las escenas cómicas y las serias según la ley del contraste, y se ensanchan hasta un cuadro de conjunto que abarca la totalidad de la sociedad de una época. En semejantes pinturas aparece, según lo demostró Humboldt, una totalidad universal.

Esta forma artística de la novela histórica la transportó la generación de Dickens y Balzac a la pintura de la sociedad de su tiempo. Al morir Walter Scott en 1832, poco después de Goethe, hallábase la novela histórica en su punto culminante. En la misma Inglaterra, Cooper, Bulwer, Marryat; en Francia, Mérimée, Balzac, Alfred de Vigny y ante todo Victor Hugo; en Italia, el espléndido Manzoni, y entre nosotros, Tieck, Willibald Alexis y otros talentos menores, como Hauff, Zschokke, Steffens, Spindler. En lo tocante a la técnica había encontrado en Victor Hugo un sucesor de su misma talla. Y así, también la pintura épica contemporánea había de tratar de apropiarse esta forma artística. Lo que nadie, ni aun Balzac, ha hecho con tanta genialidad como Dickens.

VIII

La epopeya antigua tiene su meollo en las grandes gestas colectivas; la nueva, en los caracteres. También Dickens, como todo gran y auténtico creador de esta nueva novela, parte en su interés, y en su técnica, de los caracteres. En sus mejores novelas, como *Copperfield* y *El amigo común,* los caracteres forman en sus gradaciones y contrastes una totalidad adecuada a la representación del hombre mismo en el momento considerado de la sociedad. Nunca ha habido otro escritor capaz de abarcar en semejante forma la vasta diversidad de los caracteres humanos del mundo burgués.

Pero, en medio de la riqueza aparentemente inconmensurable de sus invenciones se observan ya aquí las fronteras firmes que le traza su experiencia vital y que no se esfuerza por superar. Es el escritor de la sociedad burguesa de su época. Dejó a Bulwer la sociedad superior, en la que éste se hallaba en su casa. Renunció a la descripción de tipos intelectualmente sobresalientes como la que habían dado Bulwer, antes que él, y G. Eliot, entre otros, después de él. Todo esto quedaba fuera de su horizonte visual.

Recorro una de las grandes ciudades, está cayendo la tarde, los trabajadores van con paso ligero a sus hogares, surgen los cazadores de placeres, gente ociosa vaga por las calles. En oleaje, personas de toda clase van apareciendo sin cesar, como empujadas por una fuerza oscura, y desaparecen para dejar el lugar a otras nuevas. Así es en las novelas de Dickens. Éstas no son las mismas personas de las pinturas ideales que vuelven siempre a describirse en tantos libros. De lejanías ignotas llegan en corriente incesante, siempre nuevas y siempre distintas, y vuelven a perderse. En las novelas de Dickens se junta una multitud de personas las cuales, a pesar de su semejanza típica, se distinguen sin embargo unas de otras. Ninguno es el mismo, cada uno es distinto. El curso de su vida le había dado para escenario de sus experiencias el Londres laborioso y solícito, desde sus capas más bajas hasta las más elevadas. En la abundancia inaudita de los personajes que ha creado se destacan algunas clases, como puede comprobarse en todo escritor. En forma cortante se separan aquellos individuos en los que una voluntad dura, sin simpatía alguna por la sociedad o incluso, en grados diversos, sin honradez frente a ésta, se va en cierto modo abriendo un paso solitario a través de la lucha confusa por la existencia. En su forma de ver la sociedad moral, tales individuos sólo confían en sí mismos y no necesitan de nadie. Porque esto es lo peculiar en la opinión de Dickens a propósito del mundo moral: está penetrado de la convicción de que sólo las cualidades sociales del individuo pueden hacerle feliz. Todas sus experiencias parecen haberle conducido a la idea de que sólo en el trabajo para los demás y en la simpatía ofrecida y recibida pueda hallarse la felicidad. La energía de la voluntad y de la pasión que se encierra en su propio afán está, a su modo de ver, en todas sus formas, tanto en la opresión del hombre en provecho propio como en el anhelo sentimental de felicidad personal, en contradicción con la naturaleza del hombre y la constitución de la sociedad. Esta acentuación de los sentimientos sociales como esencia de la moralidad y la felicidad es expresión auténtica del espíritu inglés, como lo atestiguan los sistemas morales de Locke, Shaftesbury, Hume y Adam Smith. Así, pues, Dickens opone a los que, sea en forma violenta, astuta o sentimental sólo quieren afirmarse a sí mismos, aquellos que se rigen por sentimientos sociales. El número de formas de los caracteres es extraordinariamente grande por ambos lados. Aquí tenemos primero, en este infierno de Dickens, a los codiciosos: en la lucha de la sociedad burguesa, este tipo de egoísmo es el que predomina. Dickens sabe comunicar a toda escena la frialdad que hay alrededor del codicioso y su introversión. En su límite extremo se hallan las naturalezas crimi-

nales. Éstas habían atraido ya la atención del reportero. Aún en años posteriores le gustaba a Dickens visitar los tribunales y las cárceles. Hasta su época nadie había trazado retratos como los de Riderhood, de Corker o del judío Fagin. Junto a éstos quedan a continuación los avarientos y los despóticos, cuya brutalidad obtusa contra todo sentimiento social sabe, sin embargo, mantenerse mejor dentro de los límites del orden jurídico. El primero de estos tipos fue Ralph Nickleby. Sin cesar, Dickens ha caracterizado las degeneraciones de una sociedad basada en la libre concurrencia, la opresión de los débiles por la fuerza bruta o astuta del capital y de la inteligencia carente de escrúpulos. En cierto modo esta clase de individuos se halla constantemente para él en el banquillo de los acusados. A veces se da además en los caracteres de esta clase la impronta del espíritu positivo de la economía política, como es el caso de Tom Gradgrind y, particularmente, en Bounderby. Una sección especial de tales tipos brutales la forman los maestros de escuela. Otra clase es luego, en el país puritano, la de los hipócritas. Su representante es Pecksniff. Es el Tartufo de la sociedad inglesa de aquellos días. Su hipocresía no se refiere a la religiosidad. Esto correspondía a la época de Luis XIV y de la Pompadour. Simula los sentimientos sociales, el humanitarismo y el desinterés. Y luego otro tipo es el orgullo despótico de un Dombey. Sólo que Dickens no describe el orgullo del aristócrata nato, sino la fría altanería de la aristocracia burguesa de los millonarios. Otro tipo: la pasión sensual, que impele al crimen, de los maestros de escuela Berkley, Headstone y del apoderado Carker. En los límites de ese grupo se hallan los caracteres que en blando egoísmo, con gran aparato de sentimientos, no persiguen de todos modos en el fondo más que su propia felicidad, pero sin aquellos instintos espontáneamente adversos a la felicidad, a la juventud y a la belleza tan característicos de las clases hasta ahora mencionadas de dicho grupo. Como puede verse, estos caracteres son mixtos. Y así, algunos de ellos pueden purificarse y ahondarse por obra del destino, en tanto que otros sucumben trágicamente. En el *Copperfield,* en *Tiempos difíciles* y en *El amigo común* se hallan dibujados adolescentes de esta clase con gran delicadeza. Bella presenta en *El amigo común* rasgos parecidos.

Si pasamos ahora a las formas de caracteres en los que predominan los sentimientos sociales, nos encontramos aquí ante todo con un rasgo fundamental de Dickens. Toda su simpatía está con aquellos caracteres en los que dichos sentimientos se manifiestan con fuerza ingenua. Tan grande era su repugnancia por la sociedad de su tiempo, que busca primero lo bueno más allá de ese sistema social, en la proximidad a la naturaleza, en la sencillez de corazón. Nadie, ni antes ni después de él, ha sabido describir como él lo que hay de semejante a una flor, de profundidad de sentimiento y de conmovedor en el corazón infantil. La pequeña Dorrit vivirá mientras subsista el idioma inglés. Siguen a continuación las muchachas y las mujeres, que de preferencia busca y describe cerca todavía de la edad infantil. Las naturalezas desinteresadas, que sólo encuentran su felicidad en la abnegación las ha dibujado Dickens aquí en forma admi-

rablemente profunda y delicada. Llega a la esencia de la verdadera feminidad, y pocos artistas se le pueden comparar en la profundidad de esta visión. La purificación del corazón por obra de precoces impresiones dolorosas y pesadas conmueve por su profundidad y su veracidad en su *Esther,* en *Bleakhouse,* en *El amigo común,* y en su Sissy de los *Tiempos difíciles.* En forma particularmente profunda se halla representada en Inés la naturaleza femenina pura, firme y abnegada. En otros casos combina dicho carácter con rasgos extravagantes o vigorosos o humorísticos y, mediante el contraste, aumenta todavía su efecto. Así, por ejemplo, en Peggotty y en la señora Boffin. Este ideal suyo es por naturaleza femenino, y tan pronto como le pone indumentaria masculina se producen inadaptación o aburrimiento, que sólo se pueden superar mediante el empleo de rasgos humorísticos. Están formados de este modo, de sentimientos sociales, espíritu de sacrificio y resignación, sin burda mezcla alguna terrena, Samuel Pickwick, John Jarndyce, los hermanos Cheeryble, el anciano señor de *Almacén de antigüedades* y Tom Pinch. Al lado de éstas hay otras figuras que contienen una proporción mayor de hierro. Así, por ejemplo, la insuperable "tía" del *Copperfield.*

Todas estas figuras se mueven en un mundo en el que familia, propiedad, posición social, un hogar doméstico feliz y confortable y una sana actividad económica moderada son concebidos como meta normal de la existencia humana. Es éste el ideal de una sociedad basada en el desarrollo de fuerzas independientes. Un ideal en el que la actividad económica independiente va ligada a los sentimientos sociales. Este ideal ya no es el nuestro. Es aburrido, y un hálito de dicho aburrimiento pasa por la proba novela *Debe y haber.* Pero Dickens posee una capacidad ilimitada para adornar y revestir con detalles interesantes incluso la estrechez de la concepción.

La clase de unión entre estos caracteres, su medio común y la sustancia o el contenido de la actuación: todo ello se halla determinado *por la intención del poeta, que nace en la conexión de su vida anímica entera.* A través de sus experiencias vitales había comprendido que la vida se nutre de un fondo de sentimientos sociales. Está en su naturaleza vigorosa y sensible que *los sentimientos e impulsos que ensanchan el alma, el trabajo, el cuidar de los demás, el entregarse de la mujer y el niño a la fuerza masculina, le proporcionen felicidad, satisfacción y un sentido sano y amable de la vida.* La limitación egoísta, la envidia, la avaricia, la altanería y el sensualismo vulgar son pasiones cuya simple representación le cohibe. Su ideal es el hombre que por medio de su trabajo esparce felicidad, prosperidad y alegría de vivir. Llena su alma valiente y varonil una profunda compasión por toda fuerza oprimida, un odio viril contra toda la violencia que ejercen la educación sobre la infancia, el rudo poder del capital sobre los pobres, y la crueldad y la frialdad brutales sobre los débiles. Es un miembro de la burguesía progresiva de aquellos días, que prospera gracias a un trabajo inteligente y honrado, y se siente como tal. Una época de carácter vitalista, en la que George Canning, cuyo padre, de la pequeña

nobleza, había muerto arruinado y cuya madre se había visto obligada a actuar en el teatro, dirigió la política inglesa de 1822 a 1827, y en la que el escritor Macaulay escaló los más altos honores. Dickens contaba dieciocho años al estallar la revolución de julio del año 1830; la caída de la nobleza y el dominio de la burguesía en Francia contenían para toda Europa el programa de una nueva época. Y sin embargo, esta sima profunda en la historia europea se hallaba determinada en forma natural por un cambio progresivo de la sociedad mucho más profundo todavía. El dominio de la naturaleza por la ciencia, la industria y el comercio iba ascendiendo en forma incontenible al puesto de mando; la antigua oposición entre nobleza y burguesía iba perdiendo gradualmente importancia, en tanto que se afirmaba la nueva oposición entre capital y trabajo. La cuestión social iba anteponiéndose poco a poco a las cuestiones planteadas por los siglos inmediatamente anteriores. Y aquí surge una nueva generación, que se asimiló todavía dicho cambio y a la que pertenecía Dickens, lo mismo que J. Stuart Mill y Carlyle, en Inglaterra. Estos nuevos hombres saben que la decisión de todas las cuestiones está ahora en las fuerzas populares. La antigua adoración o el antiguo odio amargo por la monarquía o el clero quedan atrás. También éstas son para ellos realidades cuyo valor sólo puede juzgarse desde su posición respecto de la sociedad, es decir, del pueblo y las necesidades y los ideales de éste. Una generación atrevida a la que el escenario enorme de esa sociedad europea y sus vastos objetivos, confieren laboriosidad, energía inventiva e indiferencia hacia todas las formas antiguas frente a las nuevas tareas inauditas. Dickens es un prototipo de esta nueva generación. La sociedad entera se extiende ante él como un reino de experiencias y de representaciones, y quiere actuar sobre esta sociedad en todas sus capas, desde la dama distinguida hasta la casa y el hogar modesto del trabajador. Sus novelas aparecían aquí, mes tras mes, en cuadernos. Su forma era la más penetrante que hasta entonces hubiera hallado novelista alguno. Y ante él tenía, en ese Londres que se iba convirtiendo en ciudad gigantesca, al extracto de toda la sociedad burguesa inglesa, desde los grandes dirigentes de la City hasta los mozos de cuerda que viven junto al Támesis y los pescadores de cadáveres y demás existencias oscuras. Con el ascenso del imperio colonial fueron creciendo en el seno de esa ciudad una codicia ilimitada y crímenes que se iban multiplicando y llenaban los periódicos. Y otra cosa además. La revolución de julio fue la señal de luchas políticas y sociales en las que Dickens, el joven audaz que se había formado a sí mismo y que en cuanto reportero lo observaba todo, hubo de tomar inmediatamente partido. En Francia la manivela de la poderosa máquina administrativa había pasado a manos de la burguesía, y ésta sabía servirse de ella lo mismo que anteriormente la alta nobleza y la clerecía. Dominaban el oro, la sed del mismo, que consumiera a Balzac, y su poder. En el oscuro Aqueronte de las masas trabajadoras fermentaban las mismas pasiones y los mismos deseos, callados antes, pero a los que ahora las teorías socialistas-comunistas les proporcionaban un lenguaje. Inglaterra entró en el mismo movimiento. El

antiguo dominio parlamentario de la nobleza, la gran época de los Pitt y Burke, se acercaba al ocaso. El radicalismo inglés había sido preparado por el solitario utilitarista Bentham y por su amigo James Mill, que reunía a su alrededor un círculo de gente joven. Frente a la *Edinburgh Review,* el antiguo órgano de los *whigs,* surgió ahora el órgano de los radicales, la *Westminster Review.* El hijo de Mills, George Grote y Ricardo actuaban, y Brougham fue influenciado por ellos. El gran dogma era que, con la caída de la oligarquía parlamentaria y la introducción del derecho de voto democrático, la dirección de los asuntos había de pasar, conforme al supuesto poder de la razón sobre el espíritu humano, a manos de los clarividentes. Se iniciaron reformas en el derecho penal y en materia de enseñanza. Después de unas luchas que conmovieron a Inglaterra hasta en sus propios cimientos, se impuso en 1832 la reforma parlamentaria. Pero el cartismo señaló inmediatamente nuevos objetivos. La derogación de los derechos de importación sobre el trigo quedó completada en 1849. En medio de una sociedad tan agitada, Dickens trabajaba como un exaltado. Alimentaba un sentimiento vigoroso por todo lo que en todos estos movimientos había de real y auténtico. En su condición de reportero del Parlamento había aprendido a desdeñar lo que en él había de apariencia. Se pronunció (con Bentham) contra la prisión por deudas, contra las malas escuelas, los asilos para pobres, la legislación enmarañada y oscura y la justicia que de ello resultaba. Ante todo, empero, se le veía en primer término doquiera que se tratara de fortalecer el sentido por el derecho de los trabajadores.

Esta posición de Dickens y su estimación creciente por Carlyle y sus escritos le llevó a una conjunción que se hallaba determinada precisamente por una auténtica afinidad electiva. El escocés y el hijo de Londres están unidos por el humor, el placer de todo lo verdadero, lo fuerte y lo bondadoso y, ante todo, por un sentimiento profundo y a veces excéntrico. Ambos querían ver la verdad y la hallaban antes que nada en el mundo humano. En Carlyle esto se basaba en su profunda filosofía trascendental, y Dickens, para el que surgía de la vida de su imaginación, gustaba de profundizar en ello bajo el estímulo de aquél. Ambos veían las fuertes realidades del mundo humano con visión clara: el afán de vida, el inconmensurable poder digestivo de posesión y dominio en muchos individuos, pero en el fondo de ello, al propio tiempo, como algo insuperable, la conciencia, el trabajo verdadero, la abnegación, un algo que aglutina la sociedad humana y va más allá del individuo; y esto, no como elemento depositado secundariamente en la voluntad, sino como elemento originario y, en último término, como meollo de esta vida en otros aspectos tan problemática. Aquí encontraba el humor de Dickens una profundización propia y, lo que es más, su sentimentalidad se interiorizaba. En esta disposición moral, Dickens ponía más el acento en lo simpático y Carlyle en lo heroico, y ambos contemplaban serenamente la perspectiva de una transformación total de la sociedad y veían aparecer en el horizonte una tierra de promisión en la que, sobre la base del verdadero trabajo, de una fe más profunda y

humanamente comprensiva, del fomento de todos los sentimientos de simpatía y deber, el orden democrático había de unir a los trabajadores y los amos de antes. Ambos trabajaban con sus escritos a favor de este mundo mejor.

A partir de ello, se hace comprensible la construcción de las novelas de Dickens. Lo peculiar consiste en que él compone cada una de sus novelas con grupos enteramente heterogéneos, en correspondencia con los distintos momentos del mundo social. Cada uno de estos grupos produce un estado de ánimo determinado. Se sirve de ellos para reforzar dicho estado de ánimo al máximo y sostenerse con concentración interior. Bajo el influjo de éste, su fantasía configura el grupo hasta lo excéntrico. Los caracteres muestran siempre la misma excentricidad inalterada. Y en el acorde interior de estos estados de ánimo, que corresponde a la relación con el mundo, radica el efecto supremo de sus novelas. Oposición interna con Cervantes y Goethe. Afinidad con Shakespeare.

La novela *El amigo común* apareció en 1864-1865. Es la última que Dickens terminó. Cinco años más tarde falleció, entregado por completo a otra novela. Lo mismo que esta última, inacabada, es también aquélla analítica: el secreto de un asesinato, luego el contenido de un último testamento relativo a una gran fortuna, y finalmente el enigma de un cambio de voluntad. Todo lo que llega a conocimiento se refiere al destino de una herencia. El núcleo del desarrollo psicológico lo forman las consecuencias de su esperanza para los protagonistas y las condiciones que resultan para ellos del testamento. Pero también aquí la trama de la acción unitaria se halla ligada a un tejido más laxo que la envuelve. Esto permite la introducción de un gran número de personas, y así representa esta novela en mayor grado que cualquiera de las anteriores a la sociedad inglesa, considerada desde un determinado punto de vista y, en consecuencia, en un ámbito determinado por éste. El dinero y la posición social que su posesión permite adquirir constituye un factor que altera todas las condiciones de la sociedad. Es lo que pone de manifiesto la novela a través de todas las clases en la multiplicidad de los caracteres más diversos. En el río, hombres de la más baja condición pescan cadáveres y los despojan. La misma avidez de dinero es la que empuja a un miserable pordiosero de esquina y vendedor de versos impresos, en tanto que el manufacturero de preparados anatómicos procede en forma más moderada e inteligente: figuras grotescas, todas ellas, que representan la capa inferior. En una segunda capa vemos el mismo veneno del dinero y la ambición actuar en forma más sutil sobre la familia de un modesto empleado. Y luego, en una tercera capa, que se aproxima a la buena sociedad e incluso llega a establecer contacto con la aristocrática, la misma avidez y la misma ambición se afirman en forma más astuta y encubierta. Frente a todos éstos hacen ahora su aparición una serie de caracteres morales, con los propios herederos en el centro. También aquí, en el nivel más bajo, un modesto dependiente de tienda que, en su frugalidad, puede prescindir del dinero. La hija del mismo, que se eleva por encima de su manera exterior de ser.

En una esfera superior, el heredero de la fortuna, héroe ideal de la novela, y luego la hija del pescador del río, a la que una gran disposición interior eleva socialmente hasta esas personas. La fuerza del bien las une entre sí. La forma en que esto se pone de manifiesto constituye un rasgo genial. Este encontrarse, unirse y confiarse unos a otros y la alegría del vivir independiente de todo brillo externo que de ello resulta constituye una de las grandes verdades del mundo social. Completa la emoción provocada por esta situación el hecho de que tampoco les falte a estas personas el éxito exterior.

Cada grupo de personas de las distintas esferas posee su atmósfera propia. El río y los criminales, la vida apática, las excavaciones y registros del montón de escombros ante la vieja casa, la casa de la modista de muñecas, etc. Pero también en esto tenemos una vez más el artificio peculiar del escritor que, si bien expone cabalmente lo aborrecible en su grotesca grandeza, vuelve en cambio a reconfortar siempre al lector con el fuego llameante del hogar doméstico, con ambientes plácidos y con el encanto de la naturaleza.

La poesía cumple en la sociedad una función inapreciable. Ahora sólo nos enteramos de lo actual, de nuestros contemporáneos.

Fue de una importancia incalculable para la cultura inglesa de aquellos días el que, a pesar de la corrupción de los círculos de los aristócratas y los millonarios, Carlyle, Dickens, Thackeray y Macaulay se basaran en una concepción superior del hombre y destacaran en la sociedad aquellas fuerzas que contienen en sí la posibilidad del mejoramiento y del aumento de la verdadera felicidad. Hay que admitir que el análisis de las pasiones y de las delicias y destrucciones que de ellas resultan queda muy atrás de Balzac o de Stendhal, pero la totalidad que describen es más verdadera que la que cualquiera de los naturalistas haya descrito después de ellos. Y Dickens ha expuesto algo en forma tan exclusivamente verdadera y tan profundamente conmovedora como nadie antes o después de él: la felicidad sencilla del hogar doméstico. Sus niños, que en los tiempos felices o duros contemplan las llamas del hogar y ven en ellas las imágenes del futuro; sus hombres sencillos —la llama silenciosa de la chimenea es como un símbolo de todo aquello que ilumina y da calor a la sociedad y confiere a los hombres la fuerza para actuar sobre ella en forma ordenadora y constructiva.

NOTAS Y RELACIÓN DE MANUSCRITOS

Prefacio del editor

Los manuscritos que han servido de base a la impresión de este volumen están tomados de la sección C de las obras póstumas, a saber: de los legajos C 66, 68, 69, 70 y 71.

Pp. 7-8 "Introducción" C 66, 2-3. *Thema Probandi* C 71, 7-8.

De una reseña de Dilthey sobre "Cuentos japoneses" (*Westermans Monatshefte,* septiembre de 1876, pp. 577-587, bajo el seudónimo de W. Hoffner) reproducimos además aquí, a causa de su significación programática, la introducción y el final:

"La historia de la literatura se enfrenta actualmente a un problema de cuya solución depende que pueda entrar en la fase de ciencia exacta. La comprobación de la conexión causal de la misma como un todo y la comparación son los dos grandes medios de los que había de esperar su perfección, porque no podemos explicar provisionalmente por medio del análisis creaciones de naturaleza tan extraordinariamente complicada y elevada como son las obras poéticas, ya que carece todavía nuestra ciencia de medios para el análisis. Lo que son el método comparativo y la historia de la evolución para la comprensión de los organismos, esto nos lo proporcionaría la historia de la literatura tal como la postulamos para la comprensión de las creaciones artísticas.

"La estructura para semejante historia está en la materia de las obras de arte y en las transformaciones que ésta experimenta en la evolución poética. También aquí han abierto los estudios del sánscrito puntos de vista totalmente nuevos, en cuanto nos permiten retrazar hasta una fase mucho más antigua temas que desde la Edad Media vemos pasar constantemente por nuevos cambios en Europa. Y así se va preparando paulatinamente una ciencia que puede designarse como historia de la evolución de los asuntos y las formas poéticos.

"Lo mismo que en todos los demás dominios de la cultura, también en éste forman algunos poderosos pueblos asiáticos un mundo aparte, separados como por montañas insuperables del curso de la historia, cuya forma última la constituyen los pueblos europeos actuales. Esos pueblos tienen para dicha ciencia un interés eminente. Lo que en ellos encontramos de análogo a nuestra cultura y nuestra literatura sólo parece poder atribuirse en parte a influencias: en lo principal nos muestra que la cultura humana posee en todas partes determinadas propiedades fundamentales. Del mismo modo que en determinadas proporciones los elementos químicos producen en todos los lugares de la tierra los mismos cuerpos naturales, así actúan también las pasiones, la fantasía y la vida imaginativa del hombre en todas partes en forma igual y muestran en todos los productos un algo uniforme.

"Y así, estos cuentos japoneses hacen aparecer ante nuestros ojos, como por arte de encantamiento, las imágenes más vivas de una cultura que es completamente extraña a la nuestra y se encamina ahora hacia giros y catástrofes totalmente nuevos e incalculables. Es propio de la literatura el poder maravilloso de presentar sin separarlas, como una totalidad o como un segundo mundo, las manifestaciones más complicadas de la cultura, desde el andamiaje de las estructuras política y social hasta las descripciones más sutiles de los sentimientos y los móviles

de los hombres. Y nunca se experimenta este su poder prodigioso con mayor fuerza que cuando se convierte en espejo de condiciones completamente extrañas a las nuestras. Incluso el que haya conocido los países civilizados que rodean a Alemania en visión directa y sin precipitación, habrá de confesarse que el elemento más importante de su conocimiento íntimo está tomado de la literatura narrativa de dichos países. Si conocemos a Inglaterra desde dentro lo debemos a Bulwer, Dickens y Thackeray. Maquiavelo y Boccaccio nos descubren a la Italia del Renacimiento. En lo que nos habla a través de esas poesías hay algo impenetrable a todo análisis, como un hálito de la vida misma, la presencia viva de lo más complicado, inasequible todavía por mucho tiempo al intelecto analítico. Puede inferirse de ahí cuán importante sea para nosotros ir comprendiendo paulatinamente, a través de su propia literatura, los países y los pueblos enigmáticos del Oriente. Empiezan ahora a hablarnos por sí mismos, en el lenguaje de sus propios sentimientos, sus propias pasiones y de sus propias maneras de ver."

La gran poesía de la fantasía

Los manuscritos permiten apreciar claramente el origen de este "fragmento". Al escribir Dilthey su ensayo sobre el "Concepto y análisis del hombre en los siglos xv y xvi",* éste había de culminar en la "exposición de la descripción libre y viva del hombre, que estos análisis, etc., del hombre europeo hacen posible, en la historiografía y el arte, como expresión suprema de todo este trabajo intelectual, abarcando desde el arte plástico italiano hasta Shakespeare, Corneille y Rembrandt" (*Correspondencia entre W. Dilthey y el conde de York,* p. 127). Los más antiguos de los manuscritos de que disponemos datan de aquellos años, pues están escritos sobre diplomas doctorales de 1890 y 1891. En aquella época quedó "atascado en la exposición del nuevo ideal cristiano nórdico del protestantismo", y le faltaban además "los testimonios acerca de las influencias intelectuales sobre los artistas plásticos" (*Carta al conde de York,* pp. 129 *s.*). Hubo de dejar el desarrollo inglés en Shakespeare (p. 146). Al reemprender luego Shakespeare (p. 189) en 1895, lo hizo en conexión con su obra sobre psicología comparada. Puede seguirse en los papeles la forma en que, partiendo de aquí, va tomando cuerpo paso a paso la idea de una obra independiente sobre "Shakespeare y sus contemporáneos", y en que la introducción correspondiente vuelve luego a partirse y se ensancha hasta la exposición del gran "Arte de la fantasía", a la que habían de añadirse más adelante el artículo sobre Shakespeare y otros acerca de la poesía holandesa, francesa, española y alemana del siglo xvii. Estos esbozos se cubren unos a otros como capas geológicas. Reproducimos aquí, del conjunto: C 69, 127-134; C 70, 631-643; C 69, 46-88; C 70, 532-569, intercalando la hoja 582-584; C 69, 114-121; C 70, 554-559, 89; C 69, 44, 104-112, 1-9, 38-42, 93-103 (versión anterior que incluimos aquí, porque falta la correspondiente posterior).

Shakespeare y sus contemporáneos

Del manuscrito C 70, 193-198, 198 b, 182-184, 206-207, 186-191, 208-217.

P. 58 [1] En un bosquejo anterior (C 70, 203) se dice:

"Se requieren finalmente para ello dos formas de proceder que derivan su fuerza y sus medios de la reflexión sobre la historia universal. Sólo la comparación entre sí de las escuelas poéticas permite verificar la peculiaridad de cada

* Véase el tomo II de las *Obras* de Dilthey, F.C.E., México, 2ª ed., 1947. [E.]

una de ellas y hacer ver en forma clara su fuerza y sus límites particulares, la forma interna y la técnica externa. Por otra parte, esta configuración particular de la vida histórica de la poesía sólo puede hacerse comprensible y explicable a partir de sus relaciones con las demás manifestaciones contemporáneas de la misma época cultural. Sólo la combinación de los métodos comparativo y cultural-histórico lleva a la comprensión cabal de un gran poeta o de una escuela poética eminente."

P. 59 [2] En el esbozo (C 70, 176) se formula como sigue:

"La cultura más elevada alcanzada en la Edad Media se expresa poéticamente en el *Parsifal* y en la *Divina comedia*. *Parsifal* es el poema alemán más profundo antes del *Fausto*. Cual un bosque de espesor impenetrable extendíase entonces, partiendo de Francia, por sobre los países que vivían dentro de un orden feudal, la poesía caballeresca. El caballero franco Wolfram estaba penetrado por su ideal, pero en su alma aquél se aliaba a la interioridad profunda de la religiosidad germano-cristiana. Y así nació en el *Parsifal* la primera exposición poética planeada de un desarrollo humano. De la apatía juvenil, el héroe avanza a través de dudas y de vanas aventuras hasta la caballería religiosa que constituirá el ideal de Wolfram. Magnífico idilio juvenil, ese despertar de Parsifal bajo los árboles y los pájaros del bosque; y cómo luego ve atravesar el bosque al primer caballero totalmente armado y se le abre el mundo, hacia el que ahora se siente atraído su corazón valiente; cómo la madre temerosa le pone un hábito de loco y así vestido cabalga a la corte del rey Arturo, la sede de la caballería: el símbolo inolvidable del joven germano 'obtuso-claro', soñador y 'alocado'; cómo después de vagas aventuras llega sin quererlo o saberlo al castillo del Santo Grial, omite la pregunta de la que depende su suerte —también esto es un profundo símbolo de nuestra vida—, y así abandona el castillo, es víctima de la duda y, en su afán de honores y aventuras de la caballería mundana, cuyo prototipo es Gawein, se pierde a sí mismo; hasta que un caballero de vestidura gris le recuerda su misión, le acompaña a la ermita de su tío, el anacoreta, y aleccionado por éste acerca de su origen y el objeto de su vida vuelve al castillo del Grial, dejando de lado todas las tentadoras aventuras mundanas, vence a Gawein y asume en el castillo su cargo real de guardador del Grial. La concepción de la vida como evolución la comprende como conjunto precioso en sí mismo que tiende hacia un objetivo. Vivacidad, proceso y un poder en nosotros que nos impele hacia adelante consiguen en semejante concepción preponderancia sobre la sustancialidad armónica griega de nuestra existencia, sobre la finalidad racionalista romana de la misma. De ahí que ningún griego ni romano de la época clásica pudiera comprender, ni poética ni filosóficamente, la vida como evolución. Los gérmenes de semejatte concepción de la vida sólo se hallan contenidos en ciertos conceptos de la filosofía, de influencia estoica, del Imperio romano y luego en el cristianismo. Una vivencia ético-religiosa, originariamente propia y, con todo, universal, es elevada por el cristianismo por encima del horizonte de la conciencia y subsiste presente luego en el desarrollo ulterior de la conciencia religioso-moral. Sólo en cuanto dedicamos nuestro propio yo, ya sea a personas, cosas o ideas volvemos a recuperarlo como inalienablemente propio: mediante semejante sacrificio nos hacemos ricos y bienaventurados; en cuanto nos perdemos en un orden superior a nosotros expresado en el símbolo del reino de los cielos, nos hacemos libres. En el curso ulterior de esta exposición iremos viendo que nosotros, hombres modernos, concebimos todo esto en forma algo distinta: para nosotros, en efecto, la alegría en la actuación de nuestra energía, la satisfacción ligada al trabajo y a la dedicación

objetiva y el contento estoico consigo mismo ligado a la conciencia de la dignidad personal, quedan entre nosotros más en primer término. Pero lo decisivo es, de todos modos, el meollo de dicha experiencia que nos eleva por encima del curso exterior de la naturaleza. El proceso ético-religioso tal como se presenta en esta forma cristiana nada tiene que ver con la subordinación judaica de una voluntad vitalista a las tablas de la ley de Yavé. Esta subordinación, en efecto, es heteronomía del espíritu, aquel proceso ético-religioso, en cambio, es autonomía del mismo. Y si ahora, conforme a conceptos judaicos, San Pablo designa este proceso ético-religioso, en el cual el hombre encuentra por vez primera la forma de vida que es ya en sí bienaventuranza, como un renacer; si mediante una repentina revolución del interior provocada mecánicamente desde fuera deja pasar al hombre del pecado original a un estado de renacimiento, en contradicción completa todo ello con las profundas palabras de Jesucristo a propósito de los niños, nos encontramos en esta epopeya germánica ante una concepción mucho más elevada del proceso ético-religioso. Este Parsifal que de niño es movido a lágrimas por el trinar de los pájaros y obtiene de su madre por medio de súplicas que no los maten; que luego ya adolescente es empujado hacia adelante, hacia la realización del ideal de vida que lleva dentro, por un sueño en el que honor caballeresco y vida superior se hallan mezclados en forma confusa, este Parsifal es portador de una forma de evolución mucho más elevada y verdadera, determinada por el espíritu germánico y su conciencia de una fuerza natural, de una fuerza que brota en nosotros y nos impele hacia adelante y, más aún, de una capacidad profética en lo profundo del alma humana. En este espíritu se originó, pues, en el *Parsifal,* la exposición poética, metódica y profunda de una historia evolutiva del hombre, de carácter completamente simbólico. A dicha epopeya de la evolución humana siguió luego el drama de la misma en el *Fausto.*"

P. 64 "Renacimiento y reforma" C 70, 71-104. — P. 71 "La individuación en Shakespeare" C 70, 382-389. — P. 73 "La fantasía dramática de Shakespeare" C 70, 466. "El estilo de Shakespeare". P. 74 "El lenguaje de Shakespeare" C 70, 374-378. — P. 74 "Los dramas históricos de Shakespeare" C 70, 606, 334 y 335, 355-372. P. 80 "Las últimas obras de Shakespeare" C 70, 601. — P. 80 "Sobre el teatro francés". "Molière" C 70, 4-9. — P. 82 "La tragedia francesa" C 70, 543-547; C 69, 137-141. P. 85 "La concepción poética de la individuación de la naturaleza humana general." Este fragmento, que en su núcleo originario había sido escrito para el *Shakespeare,* fue ampliado por Dilthey en la conferencia académica "Contribuciones al estudio de la individualidad" (*Ges. Schriften,* vol. V, pp. 281-302). Volvemos a reproducir aquí el fragmento correspondiente, porque da la redacción madura.

SATANÁS EN LA POESÍA CRISTIANA

apareció con el subtítulo de "Esbozo histórico-literario", con el seudónimo de Wilhelm Hoffner, en los *Westermanns Monatshefte* de junio de 1860.

P. 108 [1] Satanás reprocha a Adán que es demasiado necio (*fols*). Eva concuerda en que es algo duro (*durs*). El demonio cree que ya se ablandará. Eva: *Il est mult francs* (es muy libre). El demonio: *Ainz est mult serf* (por el contrario, es muy esclavo). "Tú eres débil y un ser delicado, eres más fresca que la rosa, más blanca que la nieve. Hizo mal el Creador en hacerte a ti tan delicada y a él tan duro. Sin embargo, tú eres más lista y tienes mayor ambición."

P. 111 [2] Es curiosa la semejanza de este cuento con el relato griego de la irrup-

ción de Hércules en el Hades, pues también en éste hay una taberna. Así, por ejemplo, se menciona en *Las aves,* de Aristófanes.

P. 121 [3] Macaulay dice en su *Milton* que los espíritus de este poeta no tienen "cuernos ni colas, nada de las fruslerías de Tasso o de Klopstock". No nos sorprende que el historiador inglés juzgue aquí con tanta seguridad un poema del que apenas puede haber leído una página. Como que ya en su *Bacon* juzgó a la filosofía alemana con igual desparpajo e ignorancia.

La técnica del teatro

apareció en la *Berliner Allgemeine Zeitung* en cuatro series, del 26 de marzo hasta el 9 de abril de 1863, como comentario a la *Technik des Dramas* ("La técnica del drama") de Gustav Freitag, publicada aquel mismo año.

P. 129 [1] "*Técnica del drama,* p. 2 (según la 8ª edición de 1898). P. 131 [1] *Loc. cit.,* p. 18. P. 132 [1] *Loc. cit.,* p. 77. P. 142 [1] *Loc. cit.,* p. 188. P. 143 [1] *Loc. cit.,* p. 68. P. 144 [1] *Loc. cit.,* p. 81. P. 83. P. 145 [1] *Loc. cit.,* p. 81. P. 148 [1] *Loc. cit.,* p. 134.

La literatura de Holanda

apareció en *Westermanns Monatshefte,* cuaderno de diciembre de 1873, pp. 320-331 con el seudónimo de Wilhelm Hoffner.

P. 149 [1] *Geschichte der niederländischen Literatur* ("Historia de la literatura de los Países Bajos"), de W. I. A. Jonckbloet. Con un índice de Ernst Martin. Leipzig, 1873.

Voltaire

apareció en *Westtermanns Monatshefte,* en el cuaderno de mayo de 1874, pp. 171-178 con el seudónimo de Wilhelm Hoffner.

P. 164 [1] *Voltaire,* seis conferencias de David Friedrich Strauss, 3ª ed., Leipzig, 1893.

Vittorio Alfieri

apareció en *Westtermanns Monatshefte,* en junio y julio de 1875, pp. 324-335 y 425-443, con su propio nombre.

G. A. Bürger y su círculo

apareció en *Westtermanns Monatshefte,* en julio de 1875, pp. 443-448, con el seudónimo de Wilhelm Hoffner.

P. 211 [1] *Briefe von und an Gottfried August Bürger. Ein Beitrag zur Literatur geschichte seiner Zeit.* ("Correspondencia de G. A. Bürger, Contribución a la historia de la literatura de su tiempo".) Editado por Adolf Strodtmann, de las obras póstumas de Bürger y otras fuentes, en su mayoría manuscritas. 4 vols., Berlín, 1874.

Balzac

apareció en *Westermanns Monatshefte,* en febrero de 1876, pp. 476-483, con el seudónimo de Wilhelm Hoffner.

George Sand

apareció en *Westermanns Monatshefte,* en abril de 1877, pp. 93-98, con el seudónimo de Wilhelm Hoffner.

Charles Dickens y el genio de la narración

apareció en *Westermanns Monatshefte,* en febrero y marzo de 1877, pp. 482-499 y pp. 586-602, con su propio nombre. Al final se dice: "Seguirá otro artículo más adelante", pero éste ya no apareció. Al preparar Dilthey el libro *Erlebnis und Dichtung* (*Vida y poesía**), volvió a tomar entre manos este artículo sobre Dickens, pero sólo cambió el principio y el fin, a partir de la p. 256, que redactó sustancialmente de nuevo. El manuscrito se encuentra en el legajo C 68, del que reproducimos C 68, 4, 232-270, 280 b-287, 165-166, 174-182, 273. Dilthey se proponía entonces enfrentar en su colección Dickens a Novalis. "Es natural que la *Ilíada* y la *Odisea* modernas se produjeran en Inglaterra: la vida de un hombre que se abre paso luchando en la sociedad moderna. Es natural que la lucha propiamente tal con los factores reales tuviera preponderancia en esa nación que domina al mundo. Entre nosotros, en la novela alemana, esta lucha tuvo lugar interiormente. Por ello en mi colección quiero poner a Novalis junto a Dickens en esta dirección". (C 68, 13 b).

P. 236 [1] Riemer I 184.

P. 277 [1] En los bellos *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans* ("Contribuciones a la teoría y la técnica de la novela"), 1883, pp. 133 *ss.*

[2] Añadimos aquí un fragmento que no pudo integrarse al texto (C 68, 298-301):

"Resulta de estas leyes de la fantasía que un verdadero poeta nunca efectúa aquel mero análisis de las pasiones que Taine considera como su característica distintiva. Ya el retrato se distingue de la fotografía en que, partiendo de una impresión, se juntan, refuerzan, atenúan o eliminan rasgos. De ahí la indicación de que, para comprender un rostro, éste haya de reproducir la impresión que aquellos que están familiarizados con él tienen del mismo. En cambio, en la medida en que un poeta abandona libremente sus imágenes a la transformación que proviene de la profundidad del ánimo, no resulta de ello una copia o un análisis de la realidad, sino una realidad aumentada, un reino aumentado de la misma, en todas las fuerzas que componen el mundo. Así, pues, en el poeta con capacidad creadora sólo se da siempre una transformación que actúa a partir del alma. La separación entre el hombre práctico y el hombre estético no se presenta en el poeta verdadero. Balzac tiene otro ideal de vida que Dickens, pero también su fantasía está determinada por el suyo. Todo dependerá, pues, de hasta qué punto esta energía del alma operante en las imágenes esté en condiciones de aumentar el carácter veraz de las mismas, o sea conforme a la realidad misma. En esto está la congenialidad del artista con su objeto, en cuya virtud, por medio precisamente de su configuración libre, expresa la verdad con mayor profundidad, hace más comprensible a la realidad, de lo que lograría cualquier copia o análisis. Si consigue esto, entonces los hombres verán a través de sus ojos, reirán y llorarán con él y aprenderán de él ya sea a amar al mundo ya sea a desesperar del mismo.

"Esta congenialidad de Dickens con sus objetos, los ingleses de su época, le ha convertido en el escritor más leído de sus días. Dickens era un hombre de una

* T. IV de las *Obras,* F.C.E., México, 2ª ed., 1953. [E.]

vitalidad extraordinaria. No en vano se decía a su propósito que se hallaba reunida en él la fuerza de una docena de hombres. Sus recreos consistían en la alternancia de una actividad incontenible. Paseos de muchas horas, de preferencia por la noche, funciones teatrales, viajes de varios días, todo esto le era necesario. Esta inquietud interior es la que le llevó a viajar de parte a parte de Inglaterra y de Norteamérica, viajando de día, dando en las noches, mediante un enorme esfuerzo, conferencias, para reiniciar el viaje esa misma noche, siempre incontenible, sin reposar hasta llegar al agotamiento extremo. Y escribía con esta misma pasión incontenible del corazón. Pudo ocurrir que para leer a Forster, Carlyle y algunos otros amigos un libro navideño fuera de París a Londres, para regresar inmediatamente después. Entregóse a esta clase de caprichos en forma excéntrica y nada detenía su apasionado impulso interior, hasta que falló el músculo cardiaco y dicha agitación sin reposo llegó a su fin. A ello responde que su visión fuera afectiva. Contaba a su amigo el menor suceso de su vida: las imágenes suben a algo desmesurado. 'Hago paseos de varias millas y apenas puedes imaginarte junto a cuántos muros abandonados o a cuántos pequeños cementerios paso, o cómo entro y salgo de la ciudad en ruinas por antiguos puentes levadizos o por fosos estancados.' Esto lo escribe desde una ciudad de provincia francesa. A donde quiera que vuelvan la vista estas naturalezas excéntricas, los Marlowe, los Shakespeare, los Milton, los Dickens y los Carlyle, los prados parecen más verdes que en cualquier otra parte del mundo, las rocas más amenazadoras y los hombres consumiéndose en un desinterés inaudito o progresando con fiereza indomable. Y en cualquier posición que su nacimiento los sitúe, una energía incontenible los lleva hacia sus altos objetivos, de una experiencia a otra. Desprecian las dificultades. Este rasgo fundamental de su fantasía, esta pasión de la mirada conferiría a cualquier otro objeto algo de desmesurado, pero, en cuanto describe las costumbres y los caracteres de sus compatriotas, lleva a una acentuación de lo distintivo de dichos caracteres, que a veces se aproxima a la manera de Hogarth, pero que expresa las tendencias dominantes en los mismos con la máxima energía."

ÍNDICE DE NOMBRES Y OBRAS CITADOS

ÍNDICE GENERAL

Este libro se terminó de imprimir y encuadernar en el mes de mayo de 1997 en Impresora y Encuadernadora Progreso, S. A. de C. V. (IEPSA), Calz. de San Lorenzo, 244; 09830 México, D. F. Se tiraron 1 000 ejemplares.

Colecciones del FCE

Economía
Sociología
Historia
Filosofía
Antropología
Política y Derecho
Tierra Firme
Psicología, Psiquiatría y Psicoanálisis
Ciencia y Tecnología
Lengua y Estudios Literarios
La Gaceta del FCE
Letras Mexicanas
Breviarios
Colección Popular
Arte Universal
Tezontle
Clásicos de la Historia de México
La Industria Paraestatal en México
Colección Puebla
Educación
Administración Pública
Cuadernos de La Gaceta
Río de Luz

La Ciencia desde México
Biblioteca de la Salud
Entre la Guerra y la Paz
Lecturas de El Trimestre Económico
Coediciones
Archivo del Fondo
Monografías Especializadas
Claves
A la Orilla del Viento
Diánoia
Biblioteca Americana
Vida y Pensamiento de México
Biblioteca Joven
Revistas Literarias Mexicanas Modernas
El Trimestre Económico
Nueva Cultura Económica





LECTURA Y CULTURA SIN EGOÍSMOS
BIBLIOTECA
www.lecturasinegoismo.com

FONDO DE CULTURA ECONOMICA